مارغريت دوراس

نصوص | TEXTS



أن تكتب ..

الروائي والكتابة

ترجمة وتقديم

أحمد المديني





https://t.me/kotokhatab

أن تكتب..

الروائي والكتابة

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لـ

Ecrire

تأليف: Marguerite Duras

المنشور سنة 1993

عن Gallimard, folio,Paris

ترجمة وتقديم: أحمد المديني



أزمنة للنشر والتوزيع

تلفاكس : 5522544

ص.ب: 950252 عمّان 11195

شارع الشريف ناصر بن جميل ، عمارة 55 (الدوحة) ، ط4

info@azminah.com

info@azminah.net

Website:http://www.azminah.com

تصميم الغلاف : أزمنة (إلياس فركوح)

الترتيب والأخراج الداخلي : أزمنة (نسرين العجو)

تاريخ الصدور : كانون الثاني/ يناير 2016

نصوص

مرغريت دوراس

أن تكتب..

الروائي والكتابة

ترجمة وتقديم

أحمد المديني

دار أزمنة



تقديم وإضاءات

نبغي من هذا التقديم لكتاب «أن تكتب»*، تزويد القارئ بمعلومات عامة وخاصة، ضرورية، أي لا غنى عنها للتعرف، أولاً، على شخص كاتبة شغلت دنيا الأدب والمجتمع الثقافي، والسياسي، أيضاً، في فرنسا، أولاً، والبلدان الغربية وأبعد، طوال أربعة عقود، امتدت منذ منتصف الأربعينات، وإلى أن غادرت هذا العالم، الذي افتتنت به، وصعّدته بأبهى وأثرى وأغرب الكتابات السردية والمسرحية والسينمائية، حتى تحولت بأدبها، وشخصيتها المثيرة إلى علامة فارقة في المسرح الإبداعي والإنساني الغربي، للنصف الثاني من القرن العشرين، متصدرة أدب الرجال والنساء على السواء، ومتجاوزة بجرأتها رغم تشتتها وصعوبة كتابتها.

للتعرف، ثانياً، على بعض مكونات عالم روائي، ومقومات كتابة جعلت من الرواية، من السرد التخييلي أداتها الأولى، قبل أن تتفتح على أدوات أخرى، وتتوسع فيها وبواسطتها، مبحرة على كيفها، بقدرة ملّاح خبير وجريء، معاً، في بحر الأدب اللجب، مشخصة تجربة فريدة، متميزة، ومستقلة، بقدر ما يمكن ضمها لتيار الزمن الحديث، ورؤية ما بعد الحرب الثانية، والحساسيات الفنية - الثقافية لجيلها،

* عنوان هذا الكتاب: «ECRIRE, Paris, Gallimard, Folio,», 1993

بقدر ما نراها اختصت بملامح مائزة لها، بثتها مضموناً، وروحاً، وطرائق تطريز وتمثيل خصوصية فعلاً، جعلت منها كتابة محنكة ومعضلة في آن، ذات تقلبات وتموجات، لأن صاحبتها عاشت حياة صعبة، مضطربة، بأحداث مزدحمة، وعلاقات متشابكة، ذات أنفاس لاهبة، وهي صاحبة مزاج، من رائدات الاستقلال الوجودي للمرأة، والكائن الغربي الحديث عموماً، من غير أن تعلن ذلك فلسفياً أو أخلاقياً، على غرار كامو، مثلاً، فعبارتها، ونمط عيشها كانا كفيلين بذلك، قبل أن تنتقل في مرحلة لاحقة إلى الالتزام المباشر، تعبيراً، ومسلكاً سياسياً، في مرحلة خصبة من عمرها، عندما كانت، ويشكل جزئي، وملتبس، نوعاً ما، تتحرك في وسط المقاومة الفرنسية، وبعض أعلامها البارزين، أدباء وسياسيين، (فرانسوا متيران، أبرزهم، الذي أقامت معه صداقة إنسانية وثقافية رفيعة، بدوام عمر) ثم لاحقاً، وهي تنتصر للحركة الطلابية، فالعمالية العارمة، التي اشتعلت في فرنسا، أولاً، في أيار (مايو) من سنة 1968، وهو ما انعكس على نتاجها الأدبي ووضعها الاجتماعي، قبل أن تنتقل إلى قطائع جديدة، ميزت دائماً مسيرتها، كما سنرى ببعض تفصيل.

ولنستخدم هذه المعرفة، أخيراً، بقياس ما يسمح به تقديم لا نريد أن يطغى على المتن الأساس، في فهم، وتذوق هذا المتن، بأفضل وجه ممكن، وعلى نحو يساعد على إضاءة غوامضه، وهي كثيرة، والسير في دروبه المتعرجة، واستشفاف معانيه ودلالاته، مكتنزة، تارة، مبعثرة، وهي ثرة للغاية، تارة أخرى، وتفكيك ألغازه، رغم أنها تخدع كمصابيح مضيئة، ثم

الاستعداد للغوص في الجوف والثنايا، أي في كتابة بقدر ما تظهر يسيرة، تعبر كلقمة سائغة، بقدر ما تحتاج إلى حاسة ذوق ومادة فكر وتجربة عيش وإحساس ووجود للعبور، من شغافها، أولاً، فهي كتابة تلافيف وشغاف، ثم الاقتدار على فهم مراميها، وهذه معضلة حقيقية، لأنها مبنية إما على مبدأ تعدد المعنى، أو نقضه حال اكتماله، أو على هدمه لاستئناف، أوتركه، بما حمل معلقاً، لأن اللغة ذاتها لا تطيق الاكتمال، وتحبل بالصمت الهادر!

مذ علاقتها الأولى مع الكتابة، اتجهت مارغريت دوراس، إلى قطع حبل السرة مع شجرة العائلة، إذ غيرت اسمها ونسبها من Marguerite Germains marie Donnateur إلى اسمها الأدبي الشائع، هي التي من مواليد سنة 1914 بجيا دنه، من أسماء سايغون بالهند الصينية آنئذ (فيتنام، حالياً). هنا قضت طفولتها في كنف والديها اللذين هاجرا من فرنسا للعمل في المستعمرات، وبعد الموت المبكر لأبيها تكفلت أمها، وهي معلمة، بتربيتها إلى جانب أخ وأخت، وعانوا جميعاً ظروف عيش متقشفة جداً، وبعد حصولها على شهادة الثانوية العامة غادرت إلى باريس للدراسة الجامعية سنة 1938، حيث ستحصل على دبلوم العلوم السياسية، وهي السنة نفسها التي ستقيم فيها علاقتها الزوجية الأولى (مع الأديب روبير آنتلم)، وتشرع في العمل بوزارة المستعمرات، وتستقيل منها سنة 1940. سنة 1942 تتعرف على الكاتب ديونيس ماسكولو، وذلك أثناء عملها في لجنة منظمة الكتاب، وسترتبط به بعد وفاة زوجها إثر مرض طويل جراء ترحيله إلى معسكرات النازية، ومنه ستنجب

ابنها الوحيد جان (1947). وما هي إلّا علاقة ستسلك في سلسلة علاقاتها العشقية العديدة، قصيرة أو متوسطة الأجل، فضلاً عن عشرات الصداقات التي جمعتها على امتداد عمرها الأدبي والحيوي، بمشاهير من رجال الأدب والسياسة، فضلاً عن آخرين وأخريات من المعجبين والمجتمع العام.

في هذه الحقبة ستبدأ في الانجذاب إلى الغواية الأدبية، وتبدع روايتها الأولى «Les impudents» (السفهاء) (1944)، وهي محاطة بنخبة من الأدباء والفنانين من أسرة المقاومة يلتقيون في شقتها الزوجية بزقاق حيوي من حس سان جرمان الباريسي العامر (5، سان بونوا). هذا المكان شهد جلسات خصبة وصاخبة. في السنة نفسها، ستقدم إلى دار غاليمار روايتها الثانية: «La vie tranquille» (الحياة الهادئة) لتنشر خلالها. في فترة الحرب هذه وصلها نعي أخيها من الهند الصينية، قضى في ظروف صحية قاسية بسبب نقص الدواء، مما أحزنها بشدة وتواصل معها يتردد صداه كثيراً وطويلاً في كتاباتها. ولم يمنعها هذا، وربما قوّى شكيمتها لتلتحق بالعمل في صف المقاومة الفرنسية ضد المحتل النازي، هي وزوجها، وصديقها ماسكولو، وكان رئيس الشبكة شخص يحمل اسم إلياس مورلان، واحد من الألقاب السرية المستعملة من طرف فرانسوا متيران. مع سنة 1945، ساعة تحرير فرنسا، واصلت دوراس منجز كتابتها، مكثرة من اللقاءات والحوارات في شقة سان بونوا. لنذكر من الأسماء التي سيصبح لها صيت: جورج بتاي، موريس بلانشو، الإيطالي إليو فيتورينو، كلود روا، عالم الاجتماع

إيدغار موران، برفقة هؤلاء ونظرائهم ستشارك في حلقة النقاد، وهي جماعة من الكتّاب الشيوعيين. ستنخرط في هذا الجو، شأن زملاء لها، في الحزب الشيوعي، ويتواصل حضورها مناضلة إلى بداية الخمسينات حين ستُقصى هي وزملاؤها في وقت واحد.

يمكن القول بأن صدور روايتها: «Un barrage sur le pacifique» (سد في مواجهة المحيط الهادي، غاليمار، 1950) يعتبر تدشيناً كاملاً لمسيرتها الروائية، فقد مثّل هذا النص الانطلاقة التي راحت بعدها مارغريت دوراس توالي إصداراتها، وتنوع أعمالها، وأنشطتها، مركزة بكل تأكيد على الرواية، منوعة، ومطورة، ومجددة في عوالمها وأسلوبها، ورؤاها، أيضاً، ومنها وحولها منتقلة إلى كتابة المسرحية، فالسيناريو السينمائي، من هذا إلى الرواية عوداً على بدء، إلى أن أفضى بها هذا المسار إلى منوال كتابة تزدحم فيه الأنواع، وتتحاور، فيما تُبقي الأجناس اعتباطاً.

سيذيع صيت مارغريت دوراس في الآفاق، حين ستحصل على جائزة «غونكور» للرواية، (1984) أرقى تزكية أدبية في فرنسا، عن روايتها «L'amant» (العشيق)، وتحقق مبيعات قياسية، وتترجم تواً إلى عديد لغات. مع هذه الرواية ستنتقل شهرتها إلى العالم العربي، من بين بلدان أخرى، والحقيقة أن الجائزة إنما ستكرس شهرة وقيمة كاتبة وروائية، شقت طريقها، كما ألمعنا، منذ 1950، ولم تنقطع منذ ذلك الحين عن مواصلة تعبيده إلى أوان رحيلها عن هذا العالم إثر انتكاسات صحية متواصلة، كان إدمانها على الكحول، رغم انقطاع اضطراري أخير، أحد أسبابه، وذلك في الثالث من

آذار (مارس) من سنة 1996. إننا في الحقيقة مع سيرة روائية غزيرة، ومتنوعة، متعددة التجارب والأساليب، وإن صدرت، في النهاية، من شخصية واحدة، واستقت جزءاً كبيراً من حياة صاحبتها، بين مرحلة الولادة والفتوة في الهند الصينية، وعيشها وتقلبات حياتها الفنية، المتشابكة مع حوادث وشخصيات زمنها.

أشرنا إلى روايتيها الأوليين، وهما عملان تقليديان، بمعنى وضعهما في محيط ريفي، وحول عائلتين وحدثين من طراز لا حضري، لنقل باختصار شديد إنهما يعالجان الهموم العائلية الفرنسية، وتقترب فيهما من قضية حقوق المرأة وتطلعها للمساواة وتثبيت شخصيتها في مجتمع تقليدي، وقد كان موضوعاً غير مطروق بكثرة، وستعود إليه المؤلفة مرات لاحقاً.

في هذين العملين، نلاحظ سرداً منقولاً عن الرواية الفرنسية للقرن التاسع عشر، بين الغنائية والواقعية، متراوحاً بين السجل البلزاكي، والنبرة الأسلوبية لفلوبير. وهي لن تطيل استخدام هذا التعبير، إذ أن ميلها إلى التجديد سيصبح هو الغالب على كتابتها، وذلك في وقت مبكر من تجربتها الكتابية، ستدشنه بروايتها: «Un barrage contre le pacifique» المنوه بها. مع هذا العمل ستحقق دوراس عدة نقلات: أولاً، على صعيد الموضوع، ففي هذه الرواية ستنتقل للمرة الأولى إلى استخدام مباشر لعناصر ومرجعيات سيرية، تعود إلى فترة معيش عائلتها بالهند الصينية، فتبدو وكأنها تكتب سيرة ذاتية، من غير تصريح مباشر يعلن فيه ضمير المتكلم هويته الحقيقية، وهذا على الرغم

من أن هذا العمل يبقى لصيقاً بالسرد العائلي. فما جرى في «السد» حدث لأمها (السيدة دوناديو) واقعاً، عندما سعت إلى استثمار مدخرات عمرها في شراء أرض زراعية بالمستعمرات، وخُدِعت لأن الأرض تغرق كلما تدافعت مياه المحيط فيتلف المحصول السنوي، ثم محاولتها بعد ذلك بمساعدة جيرانها إقامة سد يتصدى، عبثاً، للمياه، وما حصل لها عقب هذا الفشل، إلخ. على أن هذه الحكاية المرجعية ليست إلّا الثوب الأول الذي طرزت فوقه دوراس محكيها الثاني الروائي، محققة مزاوجة بين مادتين: سيرية واقعية، وأخرى موضوعية تخييلية. النقلة الثانية تتمثل في ترسيخ أسلوبها، وخبرتها كروائية قادرة في هذه المرحلة على تطويع السرد وصنع الحبكة وتركيب الشخصيات، وتحميل سلوكها ومزاجها معان محددة، يتداخل فيها العامل المادي بالبطانة السيكولوجية، مع حس المغامرة ومظهر السخرية، المنبئين عن نزعة شطارية. والنقلة الثالثة، وهي أقرب إلى الدلالة العامة لهذا العمل، والذي يجعل من فكرة عدم صمود السد رمزاً وإحالة على المرجعية السياسية للنضال الشيوعي للكاتبة في مطلع الخمسينات، وتأملاتها حول مشروعه وجدوده وإخفاقاته، أيضاً. وهو ما يبعد أي طابع تجريدي، أو خلقي مطلق عن العمل ليلحقه بظرفية تاريخية جاءت مناسبة للرواية، مثلما ناسبها الأسلوب المغاير لكتابتها ونبرتها وجوّها، أحداثاً وشخصيات وإيقاعاً.

ستتوالى، منذئذ، وكما ذكرنا، أعمال دوراس بانتظام، وبخطى تطور حثيثة، على المستويين الفني والرؤيوي، إلى درجة أن القارئ يخال الانتقال إلى مضمار كاتبة لم يسبق

له الاطلاع على تجربتها، بالأحرى ما هو بمثابة استهلال في تاريخ كتابة شخصية الأنا وعالمها مركزاً وهامشاً سيضحيان مهمازاً لن تكاد تحيد عنه تقريباً، فاتحة بهذه الخطوة صفحة مغايرة في الأدب السردي الفرنسي، الغربي عامة، قوامها جعل الذات أي تذويت التجربة، والرؤية، معاً، صفة ملازمة للقصة، ما ينجم عنه تفكيك الصورة الموضوعية لها، وإحلال المحكي الشخصي، على النسق السير الذاتي محلها، وإن بقي الأمر يظهر أنه يتعلق بمحكي آخر وبأشخاص آخرين، وهذا ما سيصطلح لاحقاً على تسميته بالتخييل الذاتي، ويلقى رواجاً كبيراً في الأدب الروائي الفرنسي، حتى إنه أصبح اللون الغالب فيه خلال العقود الأخيرة، بعد أن منحته دوراس ما يشبه التشريع بروايتها المتوجة بجائزة غونكور: «العشيق».

لنشر قبل الانتقال إلى نص التحول المحوري عندها إلى روايتي: «Le marin de Gibraltar» «بحّار جبل طارق» (1952) وهي تمثل انقطاعاً واضحاً عن ما سبقها، خاصة في الفضاء الذي تجري فيه، وتخويل الفرد حق تقرير مصيره، ضد الأهواء العابرة والمواضعات الاجتماعية. ما يتمثل في شخصية الموظف الفرنسي الشاب، وهو السارد عينه، الذي سيخوض مغامرات شتى، في فضاء البحار خاصة بجوار ومع شخصيات من طراز غامض ومغامر، والصراع كله يجري للبحث وللفوز بقلب محبوب غائب ومرتجى، هي المرأة البطلة، هو ما سيدفعه للتخلي عن علاقة أولى رآها تصدأ بالملل، والتعلق بالجديد والمثير، تعبيراً عن تمجيد للحرية ونبذ الاستقرار الواهي الذي يحد من حرية الفرد.

لاشك أن دوراس تعلي بموازاة هذا بعاطفة الحب، احتفاء بشرارتها اللاهبة، سنراها بين اشتعال وانطفاء في عديد أعمالها. ولنشر خاصة إلى Hirochima mon amour (هيروشيما حبيبي)؛ (1960) وهو عبارة عن سيناريو وحوار، قد حقق الفيلم نجاحاً باهراً رغم طابعه التجريدي، وإخراجه المقطعي المتشظي، أو ربما لهذا السبب وهو يقدم منظوراً بصرياً ويقترح أفقاً مختلفاً للتلقي لدى المشاهد/ القارئ الجديد الذي كانت الرواية الجديدة، والحركة التشكيلية، متجلية في التيار التكعيبي، شأن السينما في فرنسا بصدد صنع نموذجه، وتغيير حساسيته الذوقية والبصرية. سيناريو يزاوج بين قصتين: واحدة برصيد تاريخي معروف، القنبلة الذرية التي رماها الأمريكيون على مدينة هيروشيما اليابانية في 6 آب (أغسطس) من سنة 1945، وخلفت أزيد من سبعين ألف قتيل، زاد عليهم أربعون ألف بعد رمي قنبلة ثانية على مدينة نغاشي، أسبوعاً إثرها. القصة الثانية هي لممثلة تأتي إلى هيروشيما لتصوير فيلم عن السلام، وهنا تلتقي بشخص ياباني يُغرم بها، فيتقلبان في حب شهواني، وعابر، أيضاً، لكنه مناسبة تسر فيه البطلة بقصة حب سابقة عاشتها مع جندي ألماني خلال الحرب، وقُتل عشية نهايتها، فتتعرض للتنكيل من طرف مواطنيها بتهمة الخيانة. والقصة، من هذه الناحية، تبجيل للذاكرة، واستحضار قوي للزمن، في طابعه البروستي، ذلك الذي شخّصه وصاغه مارسيل بروست بغنى ومهارة فنية يظهر فيه الصراع بين التذكر والنسيان في أعلى درجاته، وليغدو، انطلاقاً منه، وامتداداً، طريقة سردية للعب بالزمن، وإحدى كيفيات استخدامه، خاصة حينما تنتهي بداهة السرد ذي

الكرونولوجية الخطية، ويصبح الوعي بالزمن قضية وجودية معقدة، ويتعذر إمكانية تذكّره، فكيف باستعادته، قضية مستحيلة، ما قالته دوراس نفسها عن نصها بأنه يشهد عن استحالة الكتابة عن هيروشيما، عن الدمار، ولا نعرف معها هل الأمر ينطبق كذلك على الحب.

ولنشر أخيراً إلى المرحلة المسرحية من إنتاج مارغريت دوراس الأدبي، تمتد من 1957 إلى 1965، بانتظام وكثافة. ومن المناسب ذكره أن ميلها هذا إلى السيناريو السينمائي، والحوار المسرحي، جاء لتلبية حاجات مالية متزايدة، وهو ما مكّنها من تحقيق أمنية الاستقرار في سكن ريفي خاص بها، في قلبه المكان المحتفى به في النص الذي نترجم، والذي يمثل أبهى وأفسح فضاء لاحتواء ذاتها، وامتداد وحدتها الشاسعة، العميقة، منبع ومصب كتابتها. لا جرم أن نتاجها الثاني هذا له أهميته في مدونتها الأدبية، يغنيها ويكملها، وليس فضلة، خاصة وأنه جاء موازياً للروائي، ومستقى منه، وهي انخرطت فيه صنيع روائيين آخرين من قامتها، مثل أحد أعمدة الرواية الجديدة ألان روب غرييه، الذي اشتركت معه في سيناريو: «العام الفائت في مارنباد»، كان هو قد جعل الكتابة السينمائية مادة في محترفه الفني المركب.

ابتداء من روايتها: «Le ravissement de Lol V. Stein» «نشوة لول. استاين» (غاليمار، 1964)، ستحدث، وبإجماع النقاد* (نخص بالذكر منهم غايتون بيكون، هنري هيلو،

---

* اعتمدنا في إعداد هذا التقديم بصفة أساس على كتابَيْ :

Jean pierrot, Marguerite Duras, Paris, José Corti ;1986

Henri Godard, Le roman modes d'emploi,Gallimard, Folio essais, 2006

ألبريس، جان لوك سيلاز)، قطيعة جذرية في أعمالها، لها سلفاً مقدمات، يمكن تجميعها في الخصائص التالية: ـ توجُّهٌ نحو الإضمار والحذف ـ تقصُّد التشذيب والاقتصاد الشديد ـ تشبه الرواية بأسلوب النص الدرامي وكتابة السيناريو، ما يؤهل التركيز والكثافة ـ ينجم عن هذه الخصائص صعوبة التلقي، واستدعاء نمط قراءة مختلف، بعد أن أصبح القارئ مواجهاً بتخطيط تفكيكي، تيهي، للمكان، وللشخصيات والسلوك، فضلاً عن تقلب المشاعر، واستعادة شخصية واحدة كلازمة تتكرر في روايات متتالية (شخصية السيدة آن ماري سترايتر)، بما يَسِمُها بالغموض. إننا مضطرون للقفز على محكي هذه الرواية، طويل ومتشعب، حول شخصية ستاين، تخلي خطيبها عنها، وزواجها اللاحق واستقرارها العائلي، ثم عودتها الصدفوية إلى مكان صدمتها والاستعادة اللاواعية للماضي، بما يحدث ضرباً من الاستلاب له، الذي سيقود إلى سلوك لمعالجة ما يشبه العُصاب، أو لعله من وجوه تأويل هذه الشخصية، بدليل أن عالم النفس الفرنسي الكبير جاك لاكان، بعد أن كتب مقالة في تقريظ الرواية، هنأ المؤلفة لكونها نجحت، من وجهة نظره، بفهم تلقائي لظاهرة الاستلاب، في وصف «هذيان كامل من الناحية العيادية».

ومن نحو آخر، تعزز «نشوة لول» فكرة معضلة التذكر، وإمكانية استعادة ما يكون قد حدث، كما هو الشأن في سيناريو «هيروشيما حبيبي»، ما سماه التحليل النفسي بـ «التربية على النسيان»، الحقيقي لا الشكلي، الذي يبدو الزمن معه قد توقف، وإنما المحفز على تحرر الشخص،

الذي يجعله يستعيد ماضيه وهو يجدد تأويله، ويتمثله في تاريخه الشخصي، وبالتالي التمكن من تصفيته (ص210).
نصل أخيراً إلى بيت القصيد في هذا العرض لأهم أعمال دوراس الروائية، إلى رواية: «Le Vice - Consul» نائب القنصل، غاليمار 1965»، هذا العمل الذي أثار أكبر قدر من الصدى، والمساءلات وتعليقات الصحافة الأدبية والأقلام النقدية، هو ذاته الذي تفسح له المؤلفة مساحة موسعة في نصها الذي نترجم، وهي تعدد الإحالات عليه، بالأحرى على شخصياته الرئيس، التي لن تكف عن استعادتها في محكيات لاحقة، وتشكل عندها هاجساً ملحاحاً، شبه هذياني، بحيث تبدو أن لا فكاك لها منه، شأنها في ذلك مع شخص/ شخصية يان أندريا، اللقب الذي اختارته لأحد عشاقها وآخرهم، وخصته بروايتها «Yan Andréa Steiner» (POL 1992)، مع حضور مستديم في نصوص وإشارات عديدة أبرزها تجليه في فيلمها «India song» (1975) وقد نجم عن إكثار الإحالة إرباك القراء، وتعدد في التأويل حد التشويش، وصولاً إلى تفريغ المعنى وعدميته، أو لدورانه في حلقات صغرى من الحياة الحميمية للكاتبة، ما يتطلب الاستحضار المتلاحق لمحطات وشخوص حياتها، وأحياناً مقاطع محددة موصوفة في رواياتها، التي ستنسج ابتداء من الستينات على النول السير ذاتي. وهو ما سيقف عليه القارئ معنا، مضفوراً بالطريقة التقطيعية، والتعبير المتشظي الذي ترسل به الملفوظات، هي خاصية أسلوبية وحدها.
تحكي «نائب القنصل» قصة متعددة الروافد، والأحداث، كثيرة الشخصيات، ولا يمثل فيها النائب، الذي تحمل اسمه

إلا ظلّه تقريباً. يجري الفعل الروائي في الهند، بكلكتا، خلال فترة غير محددة، قبيل الحرب العالمية الأولى احتمالاً، في محيط السفير الفرنسي السيد استرايتر، وزوجته التي يحيط بها كوكبة من العشاق والمعجبين تنتقي منهم من تريد، امرأة متفرغة للاستقبالات والهوى، من منظور بيتر مورغان، السارد، وضيف السفير، الذي سيرقب عدة مرات، وهو على ضفة نهر الغانج، متسولة تأتي كل مساء قرب إقامة السفير، تتسول بقية طعام مع منبوذين آخرين، بادية الجنون، تسبح في النهر أحياناً، وتنشد أغنية من مقطع واحد، تتعرف فيها السفيرة على لحن أصله من اللاووس، حيث أقامت وقتاً، وتقع بعيداً جداً عن هذا المكان، فكيف وصلت، إذن؟ وهنا يتدخل مورغان ليجمع خيوط قصة المتسولة، لعله يؤلفها، لنعلم أنها قدمت من قرية في كمبوديا، طردت من بيت أبويها بعد أن حملت سفاحاً، فغادرت قريتها واجتازت طرقات وجغرافيا معقدة، واضطرت لبيع جسدها لتقتات في الطريق، إلى أن وضعت مولودها، وتخلّت عنه بالهند الصينية في أحد الأسواق لسيدة أوروبية أشفقت عليها.

مقابل هذه الحكاية الأليمة، يصور السارد طقوس عيش الجالية الأوروبية المستعمرة، سهرات السفيرة آن ماري استرايتر وضيوفها وعشاقها المقربين من زوجها السفير. تنتقل الرواية بعد هذا فتقدم لنا شخصية مضطربة، غريبة، نائب القنصل، وهو موظف السفارة الذي صار عبئاً على السفير، ومطلوباً نقله إلى تعيين آخر، بعد ارتكابه خطأ جسيماً تمثل في إطلاقه النار على المجذومين الذين يحاولون تسلق جدار الإقامة من أجل الطعام. هو الشخص نفسه

الذي سيحظى بإعجاب السيدة الأولى، وانتقاله للحظوة في ما بعد بعضوية الحلقة الضيقة المقربة للسفير. المهم في العلاقة أنه للمرة الأولى يشعر بانجذاب حقيقي، يبتلى بعاطفة الحب للحب ذاته. وتستمر الرواية في سرد أحداث العصبة الدبلوماسية والأوروبية، تنقلات السفير للصيد، وجلسات السفيرة، التي نفهم في الأخير مصير انتحارها، بينما النائب يستعد لمغادرة كلكتا، وهو لا يفوه بشيء.

وبالطبع، يحتاج الأمر إلى البحث عن المرامي من وراء هذه الحكايات المتقاطعة، والشخصيات المتنافرة المنسجمة في آن. منها، أولاً، أن الكاتبة استقت قصة المتسولة من صباها البعيد، إذ كانت رأت امرأة تضطر لبيع طفلتها في السوق، ما اخترقها جرحاً عميقاً، وتعتبره دوراس مهماز الرواية. في جميع رواياتها، إذن، بصمات من معيش مضى. ومنها، رسم التعارض بين جغرافيتين، وطقسين، خلفي لتعارض أكبر بين ثقافتي المستعمر والأهالي، صورة الأناقة والحذاقة الدبلوماسيين، ومشاهد التخلّف في الهند وفلول المجذومين، (صورة زوجة السفير، مقابل المتسولة الحمقاء) وحيث العلاقة بين المجموعتين تقتصر على ما ترميه الأولى للثانية من بقايا، وهو، بالطبع، ما يمثل من طرف الكاتبة، إدانة صريحة، ما يعطي للتوزيع الجغرافي دلالة رمزية قوية، ستستمر ملحة في الروايات اللاحقة.

أما يان أندريا، فالعلاقة به جاءت إثر لقاء بين الكاتبة وجمهور مدينة كايين، بالنورماندي، 1980، وحضر الشخص الذي يحمل اسم يان ليمي وهو من المعجبين، ومنذئذ وهو يراسلها، إلى أن استدعته بعد خمس سنوات ليلتحق بها في

باريس (هي في 66، وهو في عمر27)، ولم يفارقها إلى الموت (وضع عنها كتاباً بعنوان «M. D» (مينوي، 1983)، وعشقُها له تسلل في شغاف نصوص عديدة، تناجيه وتناغيه، ليتحول رمزاً وإشارة عن افتقاد وحنين، وأكثر.

وبالطبع، لا يمكن اختتام هذه الإضاءات السيرية الأدبية عن دوراس، دون التوقف بكلمات عند روايتها الأشهر، بين القراء، رواية الجائزة، «العشيق». نقول دفعة واحدة، بأنه عمل سير - ذاتي، محكي علاقة أقامتها لمدة عام ونصف، زمن مراهقتها بالهند الصينية، بشاب من هذا البلد، أثناء العطلة الصيفية، وتدريجياً تتوطد العلاقة وقد أخذ يلاحقها، لتصبح أخيراً عشيقة رسمية له. هذا الشاب ابن البلد الأصلي، وسليل رجل ثري، وهو نفسه يرفل في مظاهر الثراء من سيارة فارهة وثياب وإنفاق مسرف، سيمتد إلى عائلتها المحافظة رغم كل شيء، وإن هي في عوز شديد. ستصطدم علاقة العشق بعائق الجالية الأوروبية، فزميلات العاشقة سينبذنها في المدرسة، ويتخذن موقفاً من العائلة، وهذه الأخيرة رغم محافظتها وأخلاقها التقليدية ستضطر لغض الطرف، لما ذكرنا. وأخيراً، وهذا أكبر وجه ضد العلاقة، اعتراض عائلة العشيق، التي تعد له زيجة مرتبة، القرار الذي سينتصر في النهاية، وتغادر أسرة الفتاة الهند الصينية، بينما العاشقة تحمل خيبة أمل محموم باء بالخسران. ما نعرفه جيداً، هو أن دوراس عاشت فعلاً مقاطع من هذه القصة، وإن ليس بالتفصيل الروائي، إذ قامت، حسب مقتضى فن التخييل الذاتي بتحريف، وتمويه، وروائية خدعية لمعيش مضى، معيش عائلي واجتماعي وحضاري. غير أن دوراس، رغم

ما ثبته النقد من طابع سير ـ ذاتي، لرواية «العشيق» تحاول التنصل من هذه الصفة، زاعمة: «أن قصة حياتها لا توجد»، وكل ما هناك «حديث عن فترات مخفية من شبابها، وعن ما هو دفين لديها في بعض الوقائع، والمشاعر، والأحداث». وهي تبغي من وراء هذه الأقوال توكيد استحالة تركيب واستعادة ما عيش، أي تلك العلاقة الإشكالية القائمة بين التذكر والنسيان، وحالات وأحاسيس من هذا القبيل، جعلتها أحياناً، في سنواتها الأخيرة تقف على حافة الجنون. وإنها لمحقة من زاوية معينة، لأن السيرة الذاتية تتميز جوهرياً بكونها شاسعة إلى ما لا نهاية، فهي لا يمكنها أن تستنفد بتاتاً محمولات الذاكرة.

وما نحتاج إلى توكيده مجدداً، أن هذه الرواية، شأن أعمال سابقة، وأخرى عديدة لم نتريث عندها، هو حُمّى الرغبة، وقد تملكت بفتاة في المراهقة، وجعلتها تطوّح بالتقاليد، وحشمة العائلة، هي التي تربت في كنفها، ولا ينتابها أي شعور بالذنب مطلقاً وهي تسلّم جسدها لغريب مكتشفة معها، ومن خلال عشيقها، الشهوة المتأججة. هو مسارٌ كانت مارغريت دوراس قد انخرطت فيه باكراً جداً، وهي تعبر طرقات الحياة والكتابة، وتنتهي، في آخر ما كتبت «أن تكتب» إلى نظم نشيد الوحدة، بالقوة والشعرية والرهبة، التي سيكتشفها معنا القارئ في ترجمتنا لهذا النص الفريد، مبنى ومعنى، ونتمنى أن يكون كذلك نقلاً.

الحق، نعترف أننا وجدناه صعباً، لا يسلس أسلوبه ومعانيه بسهولة، فيما يظهر بسيطاً، مُيسَّراً ومشوقاً. وقد تقلب هذا النص زمناً بين أيدينا، تداولناه بالقراءة والتأمل مرات،

وأحسسنا بأهمية نقله إلى العربية، لكننا في كل مرة كنا نتقاعس ونتردد، نخشى أن لا يستجيب لنا بما يكشف عن محتواه ومقاصد مؤلفته، قريبة وبعيدة، وهي، لعمري، شتى. بعضها شفيف، وآخر مستغلق، أو إنها هي نفسها لا تذهب بعيداً في فركه، مكتفية بالإشارة، باللمحة، بالومضة، بالإحالة العابرة على ما ينبغي لجمهرة القراء أن يكونوا قد خبروه عن حياتها ومدونتها الأدبية كلها، ما يدفعنا إلى القول بأن قراءة مارغريت دوراس لا يمكن أن تكون سياحية، أو عرضية، وتستوجب الانتظام في سلك يبدأ من ألفها إلى يائها، أو على الأقل في أحد أسلاكها، باعتبار تنوع رؤاها وأساليبها، بذا فهي من طراز الكتّاب الذين يستوجبون قارئاً خاصاً، قل متخصصاً، شأن عمالقة الرواية عموماً. هي نفسها ظلت تطرح سؤال الكتابة قائلة بـ «*أن تكتب، هو أن تجدك أمام فراغ هائل، بدون أي فكرة عن أي كتاب، أمام كتاب محتمل، أمام لا شيء*» وعندها أن الوحدة، والصمت، والانعزال، وكذا الفقر - هي التي انتهت غنية - تعد الفضائل المثلى للكاتب، ولها هي الشامخة، التي وضعت أزيد من أربعين عملاً، ومسرحيات وسيناريوهات وعشرات الحوارات، وغداً ستصدر أعمالها الكاملة في إصدارات «La pléade» (غاليمار) المخصصة لكبار الكلاسيكيين، للخالدين. في الأحوال كلها ثمة خيط أحمر ناظم للحياة والأعمال ينسج نص «أن تكتب» هو الذي يفترض أن القارئ النبيه يتتبعه، وبه يستضيء للفهم والاستزادة، وهو بالضبط ما سعينا لحبكه على امتداد التقديم. ولا شك أخيراً أن القارئ النبيه، المتمرس خاصة على بنية الجملة العربية سيلحظ أحياناً،

بل كثيراً، بعض التقطع أو التصنع في التراكيب، وقد تبدو له جمل ما ناقصة أو مبتورة، ربما قصيرة النفس، وهو ما عانينا منه بشدة في هذه الترجمة، فحاولنا جهد الإمكان الوفاء، من جهة، لأسلوب الكاتبة الإيمائي، المختزل والمكثف، المتشظي في كثير من وجوهه، وهي طريقة سارت على منوالها المؤلفة في أعمالها الأخيرة، ومن جهة ثانية، الالتزام ببنية التركيب العربي، مقتضيات أسلوبه، فلا يأتي ركيكاً ولا مستهجناً، فضلاً عن غاية جلاء المعنى وبيان اللغة، مقومان لا غنى عنهما في الأدب والفصاحة، لاسيما أننا أمام نص أدبي بامتياز. فعسى أن تكون هذه الإضاءات، وملاحظات أخرى مطوية، أداة ترافق القارئ لتلقي وتذوق هذا النص الفريد لكاتبة من نوابغ الأدب الروائي الغربي المجدد حقاً في القرن العشرين، والمدشنة مع أقران لفتح مبين في الحداثة الأدبية، والحرية الإنسانية التي هي القيمة الكبرى للإبداع دائماً.

أحمد المديني

إنك في البيت حيث تكون وحيداً. ليس خارج البيت ولكن بداخله. في الحديقة توجد طيور وقطط، ويوجد أيضاً سنجاب وابن مقرض. أنت لا تكون وحيداً في الحديقة، وإنما في البيت، على درجة من الوحدة حتى لتضيع. الآن فقط أعرف أني مكثت هنا عشر سنوات. وحيدة. ولأكتب كتباً علّمتني، أنا وآخرين، أنني الكاتبة التي صرت. كيف حدث هذا؟ وكيف يمكن لهذا أن يقال؟ ما أستطيع قوله أن نوع الوحدة التي عشت في نوفل شاتو (Neauphle) قد صُنعت من أجلي. لي أنا. وأنني في هذا البيت وحده أكون وحيدة. لأكتب: لأكتب بطريقة لم أفعل من قبل. لأكتب كتباً لمّا تزل مجهولة عندي، ولم يسبق أن قررتها، ولا أحد قررها. هنا كتبت «Le Ravissement de vol V. Sten» (رواية، غاليمار، 1964) هو و«Le Vice-consul». (رواية، غاليمار، 1965)، ثم كتباً أخرى بعد هذه. فهمت أنني شخص وحيد مع كتابته، وحيد وبعيد عن كل شيء. استمر هذا عشر سنوات ربما، لم أعد أذكر. نادراً ما حسبت الوقت الذي قضيته في الكتابة، ولا الوقت عموماً. بلى، حسبت الوقت الذي قضيته بانتظار روبير أنتليم Robert Antelem [تزوج دوراس سنة 1939 وافترقا سنة 1947، توفي

سنة1990] وماري لويز، أخته الصغرى. بعد ذلك كففت عن العدّ.

الكتايان المذكوران، كتبتهما في الطابق العلوي من البيت، في غرفتي، ذات الدواليب الزرقاء، التي، من أسف، أتلفها بنـاؤون نـاشؤون. كتبت أحيانـاً، هنا أيضـاً، فـوق طاولـة الصالون هاته.

لقد حافظت على الوحدة التي كتبت بها كتبي الأولى. نقلتها معي. كتابتي أحملها معي حيثما أذهب. إلى باريس، أو تروفيل، أو نيويورك. في تروفيل توقفت خشية أن يلحقني مصير لولا فاليري ستين [بطلة رواية دوراسLe ravissement de Lola V. Stein، غاليمار، 1964]. وفي تروفيل كذلك تجلّى لي اسم يان أندريا ستينر [عشيق دوراس ورفيق عمرها من سنة 1980 إلى رحيلها في 3 آذار (مارس) 1996، وبطل روايتها بالإسم نفسه Yan Andréa Steiner, P. O. L,1992]، ببداهة لا تنسى. وهذا منذ عام.

إن وحدة الكتابة هي وحدة بدونها لا يُنتج المكتوب، أو سيتفتت باحثاً عن ما يمكن أن يكتبه. سيفقد دمه، ولن يعترف به المؤلف. وقبل هذا لا ينبغي أن يُملى على أي سكرتيرة، مهما بلغت من مهارة، ولا في هذه المرحلة أن تُعطى لأي ناشر.

ينبغي دائماً وجود عزل بين الكاتب والأشخاص المحيطين به، أي الوحدة. هي وحدة المؤلف، وحدة ما يُكتب. لبدء شيء ما، نتساءل ما هو هذا الصمت الذي حولنا. وهذا يتم عملياً لدى كل خطوة نخطوها في البيت، وخلال كل ساعات

النهار، ومع كل ضوء، سواء جاء من الخارج، أو من المصابيح المشتعلة بالنهار. إن هذه الوحدة الحقيقية للجسد لتغدو نفسها وحدة المكتوب التي لا تُغتصَب. لم أحدِّث أحداً بهذا. في هذه المرحلة من وحدتي الأولى، كنت قد اكتشفت بأن الكتابة هي ما يجب أن أفعل. وهو ما سبق لريمون كينو أن أكده لي [Raymond Queneau 1976 - 1903 شاعر، روائي وكاتب مسرح فرنسي]؛ لقد أصدر حكمه النافذ: «لا تفعلي شيئاً آخر غير هذا؛ اكتبي.».

أن أكتب، ذا الشيء الوحيد الذي عمّر حياتي وفتنها. وقد فعلته، إذ الكتابة لم تغادرني قط.

غرفتي ليست سريراً، لا هنا ولا في باريس، ولا في تروفيل. هي نافذة ما، وطاولة، وعادات حبر أسود، لأنواع حبور سوداء نادرة، هي كرسي ما. وهي بعض عادات أجدد الصلة بها حيثما ذهبت، أنّى ذهبت، حيثما كنت، حتى في الأماكن نفسها التي لا أكتب فيها. كغرف الفنادق، مثلاً. عادة، أتوفر على مشروب الويسكي في حقيبتي في حالة ما أرقت، أو ألمّ بي يأس مباغت. في هذه الفترة كان لي عُشّاق، إذ من النادر أن أبقى بدون عُشَّاق. وهم تآلفوا مع عزلة نوفل شاتو، وكم سمحت لهم فتنتها أن يكتبوا أحياناً كتباً. من النادر أن أطلع هؤلاء العُشَّاق على كتبي. لا ينبغي للنساء أن يطلعن عُشَّاقهن على ما يضعن من كتب. وبمجرد ما كنت أنهي فصلاً أخفيه عنهم. سلوك لصيق بي، حد أني تساءلت كيف يمكن للمرأة أن تتصرف وهي زوجة أو لديها عشيق. وبهذه المناسبة على المرأة أن تخفي على عُشَّاقها حُبَّ زوجها. أما حُبّي أنا فلم

يوجد ما يعوضه، وهو ما أعلمه في حياتي كل يوم.

هذا البيت هو مكان الوحدة، رغم أنه يطل على زقاق، وعلى ساحة، على بركة قديمة، على المجموعة المدرسية للقرية. حين تتجمد البركة يأتي الأطفال ليتزلجوا فيشوشون على عملي. أتركهم للعبهم، بل أراقبهم. جميع النسوة اللواتي لهنّ أطفال يراقبن هؤلاء الأطفال، العاقين، المجانين، مثل كل الأطفال. إنها، أي خوف عليهم، أي ترقب للخطر المحدق بهم في كل مرة، وأي حب!!!

نحن لا نجد الوحدة، وإنما نصنعها. وأنا صنعتها. لأنني قررت أن هذا المكان هو الأليق بي لأكون وحيدة، من أجل كتابة كتبي. هكذا جرت الأمور. ولقد كنت وحيدة في هذا البيت، أغلقت على نفسي فيه، وشعرت أيضاً بالخوف. ثم حصل أني أحببته. أصبح هذا المكان بيت الكتابة. من هنا تخرج كتبي، من هذا الضوء، وهذه الحديقة، من الضوء الظليل للبركة. لقد احتجت إلى عشرين عاماً لأكتب ما سجلته هنا.

بالإمكان التنقل في هذا البيت على امتداد طوله. ويمكن التحرك فيه جيئةً وذهاباً. ثم هناك الحديقة، ها أشجار معمّرة، وأخرى فتية، أشجار برقوق، تفاح وكرزة، بينما ماتت شجرة المشمش. قبالة غرفتي شجرة سرو، وكرزيات يابانية وسوسن. أمام غرفتي شجرة قصب فخمة، [التي وصفت في فيلمها، L'homme Atlantique,Film,prod. Berthemont.]. نافذة صالة الموسيقى. ثمة شجيرة كاميليا غرسها من أجلي ديونيس ماسكولو [أديب من زمرة أصدقائها، (كان بالأحرى عشيقاً لها، أنجبت منه ابناً يدعى جان سنة1947) مع جماعة

من كبار الأدباء، والشخصيات، منهم كامو، ومتيران، خاصة حين قطنت شقتها 5 زنقة سان بونوا، بحي سان جرمان، التي تحولت إلى عنوان مثير خلال وبعد الحرب العالمية الثانية].

أثثتُ هذا البيت، أولاً، ثم أعدت صباغته. ثم، ربما بعد عامين بدأت حياتي فيه. هنا أنهيت Lol V. Stein [الرواية المشار إليها أعلاه] ، كتبت الخاتمة هنا وفي تروفيل قبالة البحر. كلا، لم أكن وحيدة وقتها. كان معي رجل خلال هذه الفترة، إنما لم نكن نتكلم. فبما أني كنت أكتب، توجّب الحديث عن الكتب. وهذا ما لا يتحمله الرجال، لا يتحملون امرأة تكتب. إنه أمر لا يطاق بالنسبة للرجل، شاق للجميع، ما عدا لـ Robert A. [المعنيّ هنا هو روبير أنتيلم، العشيق المشار إليه أعلاه]

ومع ذلك، ففي تروفيل (Trouville) هناك الشاطئ، البحر، آفاق السماء الشاسعة هي والرمال. ولقد كانت هذه، وهنا، هي الوحدة. في تروفيل نظرت إلى البحر حتى اللانهاية. تروفيل هي وحدة حياتي بأكملها. ما زلت أحتفظ بهذه الوحدة، هنا لايمكن القبض عليها، هي حولي. أحياناً أغلق الأبواب، أنقطع عن الهاتف، أقطع صوتي، أمتنع عن كل شيء.

بوسعي قول كل ما أريد، لكني لن أجد أبداً لماذا نكتب، ولا كيف نكتب.

مرات، حين أكون بمفردي في نوفل شاتو (Neauphle-Château)، أستعيد التعرف على أشياء من قبيل محرك تبريد. أتذكر أنه كانت فوقه قطعة خشب كبيرة هي التي جلست عليها طويلاً، وأنا أتأمل مرور السيارات تباعاً.

حين أكون هنا وحيدة، لا أعزف على البيانو. عزفي لا بأس به، إنما قليل، لاعتقادي بأني لا أستطيع العزف في وحدتي، حين لا أحد غيري في البيت. من الصعب تحمّل هذا، إذ يظهر فجأة أن لهذا معنى ما. في حين ليس إلّا الكتابة ما له معنى في بعض الحالات الشخصية، وبما أنني أجُسُّها، فإنني أمارسها. فيما يبقى البيانو بالنسبة إليَّ مادة بعيدة، ويصعب الاقتراب منها. أظن أنني لو احترفت عزف البيانو لما كتبت كتبي أبداً. غير أني لست متأكدة من شيء، وأظن هذا أيضاً خطأ، ففي جميع الأحوال كنت سأكتبها حتى في حالة الموسيقى الموازية. كتل لا مقروءة، إنما كاملة. أبعد ما تكون عن مثل كتاب السيد المسيح أو جان سباستيان باخ [المؤلف الموسيقى الكلاسيكي الشهير، 1685-1750]. كلاهما مدوخان بدرجة متكافئة.

الوحدة تعني أيضاً: إما الموت، أو الكتاب، لكنها تعني الكحول قبل كل شيء. تعني الويسكي. لم أستطع أبداً حتى الآن، أبداً، اللهم أن أبحث عن هذا بعيداً جداً. لم أستطع أبداً أن أبدّ كتاباً دون أن أتمّمه. لم يسبق لي أن وضعت كتاباً لا يمثل غاية وجود في حد ذاته طالما هو مكتوب، أياً كان هذا الكتاب، وفي كل وقت، في جميع الفصول. هذا العشق اكتشفته هنا في منطقة الإيفلين (Les Yvelines) وفي هذا البيت، فقد أصبح لي أخيراً بيتٌ أختبئ فيه لأكتب. أردت أن أعيش في هذا البيت. لماذا؟ بدأ الأمر هكذا. مثل كذبة. قلت وأنا أقتنيه، ربما لأكتب. كنت قد شرعت في كتب تخليت عنها، ونسيت عناوينها. إلّا كتاب Le Vice-Consul، لم أتخل عنه البتة. فيما غفلت عن. Lol V Stein . لا أحد يقدر التعرف عليه، لا أنتم ولا أنا.

وحتى ما قاله لاكان (Lacan) [جاك لاكان (1901-1981)، عالم النفس الفرنسي، الذي يعد من كبار مطوري التحليل النفسي بعد فرويد] لم أفهمه بتاتاً، هو الذي أدهشني. هذه الجمله بالذات: «إنها لا تعرف أنها تكتب وهي تكتب. لأنها ستضيع، وستكون مصيبة.». أصبحت هذه الجملة عندي نوعاً من الهوية، من مبدأ «حق القول» المتجاهل تماماً من طرف النساء.

كأن توجد في حفرة، في قاع حفرة، في وحدة شبه كاملة، وتكتشف أن الكتابة وحدها ستنقذك. وأن تعدم أي موضوع لكتـاب، بدون أي فكـرة عن كتاب، فأنت عندئـذ ستلقى نفسك، ستستعيدك أمام كتاب. أمام فراغ هائل. كتاب محتمل. أمام لا شيء. أمام مثل كتابة حية وعارية، مثل كتابة مريعة، من الشاق جداً تحملها. أحسب أن الشخص الذي يكتب لا يتوفر على فكرة مسبقة عن الكتاب، أن يديه فارغتان، والرأس فارغ، وأنه لا يعرف عن مغامرة الكتابة سوى الكتابة الجافة والعارية، بلا مستقبل، بلا صدى، تلك البعيدة، بقواعدها الذهبية، البدئية: الإملاء والمعنى.

(نائب القنصل) قيل عنه إنه يصرخ بلا صوت. لا أحب هذه العبارة، لكني حين أعيد قراءة الكتاب أجدها أمامي، شيء من معناها. صحيح أنه كان يصرخ كل يوم، لكن من مكان سري بالنسبة إليّ. وكما نصلّي كل يوم فهو كان يعوي. هذا صحيح، فقد كان يصرخ عالياً، وفي ليالي لاهور كان يطلق النار في حدائق شاليمار ليقتل. أياً يكن، المهم أن يقتل. يقتل من أجل القتل. بما أن أيّاً كان يعني عنده الهندَ كلَّها في حالة تفكك. كان يصرخ في بيته، وفي الإقامة القنصلية، وحينما

يكون وحيداً في الليلة السوداء لكلكُتا المقفرة. إنه مجنون، مجنون بالذكاء هذا (Vice- consul)، في كل ليلة يقتل لاهور.

لم ألتق به في أي مكان آخر، لم ألتق به إلّا في دور الممثل الذي لعبه صديقي العبقري ميخائيل لونسدال. وحتى في الأدوار الأخرى، يبقى (Vice- Consul) فرنسا في لاهور، إنه صديقي، وأخي.

هو من أعتقد به، وصرخته هي «السياسة الوحيدة»، وهو، أيضاً، مسجل هنا في نوفل شاتو. هنا كلّمها هي، نعم هنا، Delphine Seyrig، ثم هي، . Anna - Maria Guardi, .A. - M. S وكل مجموعة الفيلم بكوا [الممثلون المشاركون في الأداء]. كانت دموعاً تلقائية، عفو الخاطر، حتمية، الدموع الحقيقية، دموع شعوب الفقر.

في الحياة، هناك ما لا نفلت منه، وفيه كل شيء يصبح عرضة للشك: الزواج، الأصدقاء، وخاصة أصدقاء الأزواج. وليس الطفل، فالطفل لا يصبح أبداً عرضة للشك. وينمو هذا الشك حولنا، هذا الشك في وحدة، شك الوحدة. منها وُلد. نستطيع من الآن تسمية الإسم، وأعتقد أن كثيراً من الناس لا يستطيعون تحمل ما أقوله هنا، سيهربون منه. ربما لهذا السبب ليس كل شخص كاتباً. نعم، هذا هو الفرق. هذه هي الحقيقة. لا شيء غير ذلك. الشك، هو أن تكتب. وإذن، فهو الكاتب نفسه. ومع الكاتب الجميع يكتب، ولقد عرفنا هذا دائماً.

أظن أيضاً أنه بدون هذا الشك الأول في الحركة نحو الكتابة لا توجد وحدة. لا أحد كتب أبداً بصوتين. . أمكن

الغناء بصوتين، ووضع الموسيقى، ولعب كرة المضرب، أما الكتابة، فلا. فأبداً. سريعاً ما ألفت كتباً دُعيت سياسية، والأول هو، Abahn,Sabana,David [رواية، غاليمار، 1970] من بين الأعز عندي. ربما هو مجرد تفصيل القولُ بأن الخوض في كتاب لهو أصعب نوعاً ما من خوض الحياة اليومية، إنما الصعوبة موجودة، فمن الصعب حقاً الذهاب في كتاب نحو القارئ، باتجاه قراءته. لو لم أكن كتبت لصرت لا شفاء لي من الكحول. هي حالة فعلية أن تضيع بدون أن تقدر على الكتابة أبداً. . . هنا نقبل على الشرب. وبمجرد ما نضيع، ولا يبقى لنا ما نكتبه، ما نضيّعه، فإننا نكتب. وبينما الكتاب هنا، ويصرخ فينا بطلب إنهائه، فإننا نكتب، ونضطر للوجود في صفه. إنه لمن المستحيل التخلي عن كتاب قبل أن يصبح مكتوباً حقاً ـ أي وحيداً، ومتحرراً منك أنت من كتبته. وهو، أيضاً، شيء لا يحتمل، كجريمة، لذا لا أصدق الناس الذين يقولون: «لقد مزقت مخطوطي، لقد رميت بكل شيء.» لا أصدق البتة. وهنا، إما أن ما كُتب لم يوجد بالنسبة للآخرين، وإما أنه لم يكن كتاباً. وحين لا يكون كتاباً، فذا ما نعلمه دائماً، وأما حين لن يكون كتاباً أبداً، فهو ما لن نعرفه أبداً.

عندما أنام أغطّي وجهي، كنت أخاف مني. لا أعلم كيف ولا لمه، ولهذا السبب كنت أشرب قبل النوم. لأنساني. يمر الكحول سريعاً إلى الدم، وبعدها تنام. هي مقلقة الوحدة الكحولية. تسمع معها القلب ينبض بقوة فجأة.

كل شيء كان يُكتب حين كنت أكتب في البيت. الكتابة في كل مكان. وحين كنت أقابل الأصدقاء، كان يصعب عليَّ

أحياناً التعرف عليهم. مرَّت عليَّ أوقات صعبة من هذا النوع، طالت، ربما عشر سنوات. وكذلك ظل الحال مرعباً عندما كان يزورني أصدقاء أعزاء جداً.

لم يكونوا يعرفون شيئاً عني، كانوا يريدون بي خيراً، ويأتون بطيبة ظانين أنهم يفعلون بي خيراً. والأغرب من هذا كله، أنني لم أفكر في الأمر.

إن الكتابة توحّشك، تلحقنا بوحشية ما قبل البشرية. وإننا لنتعرف عليها دائماً. إنها وحشية الغابات، القديمة مثل الزمن. وحشية الخوف من كل شيء، المتميزة والمنفصلة عن الحياة نفسها. نكون متوترين، ولا نستطيع الكتابة بدون قوة الجسد. ينبغي أن تكون أقوى منك للإقدام على الكتابة، تحتاج أن تكون أقوى مما تكتب. أجل، إنه لشيء غريب حقاً. ليست الكتابة وحدها، المكتوب، هي صرخات حيوانات الليل، صرخات الكل، صرخاتكم أنتم وأنا، صرخات الكلاب. هو الابتذال المكثف والمؤس للمجتمع. والألم هو المسيح وموسى والفراعنة وكل اليهود، وكل أطفال اليهود، وأيضاً أقوى ما في السعادة. هذا ما أعتقد.

بيتي هذا في نوفل شاتو، اشتريته بمال حقوق السينما عن كتابي (Un barrage contre lepacifique) [رواية، غاليمار، 1950، وأُنتج سينمائياً مرتين: سنة 1958 و2008]. هو مُلكي، ومسجّل باسمي. هذه المُلكية سابقة لجنون الكتابة، هذا الضرب من البركان. أعتقد أن لهذا البيت أثراً ما. كان هذا البيت يواسيني عن كل أحزان طفولتي. باقتنائه عرفت أني فعلت شيئاً مهماً لي، ونهائي. شيء لي وحدي، ولولدي، وهذا

للمرة الأولى في حياتي. ولكم اهتممت به، ونظفته. وحين خضت غمار كتبي، غدا اهتمامي به أقلّ.

لكم تأخذك الكتابة بعيداً، حتى لتجهز عليك. كل شيء يأخذ بغتة معنى بالعلاقة مع الكتابة، ما يبعث على الجنون. الذين نعرفهم [مثلاً] ننكرهم، ومن لا نعرف نتصور أننا سمعناهم من قبل. ولا شك أن الأمر ببساطة يرجع إلى كوني كنت قد تعبت من العيش، أكثر من الآخرين. كانت حالة ألم بدون الإحساس به. كلا، لم أكن أسعى إلى حماية نفسي من الأفراد الآخرين، خاصة من أؤلئك الذين لي بهم صلة. لم يكن حزناً، بل هو اليأس. كنت منخرطة في العمل الأشقّ في حياتي: كتابة حياة عشيقي في لاهور. كتابة (Le Vice-Consul). أمضيت ثلاث سنوات في إنجازه. وكم كنت عاجزة عن التحدث في الموضوع لأن أهْوَن تدخل في الكتاب، أقلّ رأي «موضوعي» كان سيمحو كل شيء في هذا الكتاب. وأي تصحيح له كان سيتلفه، بقدر ما يتلف معرفتي عنه. هذا الوهم الذي لدينا ـ وهو صحيح ـ بأننا وحدنا كتبنا ما كتبنا، سواء جيداً أم رديئاً. وحين كنت أقرأ ما كتبه النقد وجدتني أغلب الوقت متأثرة بما يقال من أن هذه الكتابة لا تشبه أي شيء [قبلها]، أي أنها تنضم إلى الوحدة الأصلية للمؤلف.

أظن أني اشتريت بيت نوفل شاتو، أيضاً، من أجل الأصدقاء، لاستقبالهم، لكنني فطنت أنني أخطأت، فقد اشتريته لي. الآن فقط أعرف هذا وأقوله. في بعض الأماسي كان هناك أصدقاء كثر، عائلة غاليمار [أنطوان غاليمار، صاحب دار النشر الباريسية الشهيرة التي تحمل اسمه] تحضر

باستمرار، بنسائها وأصدقائها، خمسة عشر نفراً هم أو أكثر. كنت أطلب منهم الحضور باكراً لنتمكن من تسوية وضع الطاولة في غرفة واحدة كافية لتجمعنا. هذه الأمسيات كانت هانئة للجميع، هي الأسعد. كان معنا أنتلم، وديونيس ماسكولو وأصدقاؤهما. وعُشّاقي، أيضاً، خاصة منهم جيرار جارلو [كاتب روائي، فرنسي] الذي كان مثال الغواية، والذي أصبح من أصدقاء آل غاليمار.

حين يحل ضيوفي بالبيت أحس بالألفة والتخلي في آن. وهذه الوحدة تُمتحن في الليل خاصة. تخيلوا دوراس في الليل وهي في سريرها نائمة وحدها في بيت من أربعمائة متر مربع. حين كنت أذهب إلى نهاية الدار، هناك، نحو بقعة أسميها «البيت الصغير» أحس بالفضاء سيطبق عليّ كفخّ. أعترف أني شعرت بالخوف كل مساء، ومع ذلك لم أسع أبداً ليشاركني أحدٌ السكن. يتفق لي أن أخرج في وقت متأخر من المساء. هي جولات أحبها، برفقة أهل القرية والأصدقاء، سكان نوفل شاتو. نثرثر كثيراً. نذهب إلى ما يشبه كفتيريا كبيرة مثل قرية من عدة هكتارات. في الثالثة صباحاً تختنق بالمرتادين، وأظن اسمها هو بارليII . هي أماكن كنا نضيع فيها، أيضاً. . وهنا، ترى الأطفال يراقبون مثل البوليس هذا المجال الرحب لوحدتنا.

ليس بيتاً ريفياً هذا البيت، كلا، إنه ضيعة، مع بركة، وقبل ذلك امتلَكَها موثّق من هيئة كبار موثقي باريس. حين فُتح لي الباب للمرة الأولى رأيت الحديقة، واستغرق ذلك بضع ثوان، فقلت بانبهار إني سأشتري البيت، وأنا في العتبة.

اشتريته فوراً، ودفعت الثمن نقداً عدّاً. الآن أصبح بيت جميع البيوت، وقد وهبته لابني، فهو لنا معاً. أظن أنه متعلق به قدر تعلقه بي، وقد أبقى على كل شيء مني فيه. بإمكاني الاستمرار في البقاء وحيدة: فهنا منضدتي، سريري، وهاتفي، ولوحاتي، وكتبي، وكذلك سيناريوهات أفلامي. حين أزور البيت أرى ابني سعيداً جداً، وهذه السعادة هي حياتي الآن.

إن الكاتب لشأن مثير، إنه تناقض، وكذلك هو فقدان المعنى. وأن تكتب لهو أيضاً أن لا تتكلم. أن تصمت. أن تعوي بدون ضجيج. وهو مريحٌ الكاتب، كثيراً ما يَسمع. قليل الكلام لأنه من المستحيل أن تتكلم لأحد عن كتاب كتبتَه، وخاصة عن كتاب أنت بصدد كتابته؛ هذا مستحيل. وهذا خلافاً للسينما، وللمسرح، ولفنون أخرى، قُلْ على خلاف كل القراءات. الأصعب بينها. بل هو الأسوأ. إذ الكتاب هو المجهول، هو الليل، المغلق، هو ذا. هو الكتاب يتقدم، ينمو، يمشي في الاتجاهات التي نظن أننا حرثناها، يسير نحو وجهته الخاصة ووجهة مؤلفه، والهالك بعد صدوره: إذ يفترق معه، مع الكتاب المحلوم به، مثل الإبن الأخير، المحبوب أكثر.

إنَّ كتاباً مفتوحاً لهو الليل، أيضاً.

لا أعرف لِمَ تُبكيني الكلمات التي نطقتُ بها للتو.

أن تواصلَ الكتابة رغم اليأس. لا: مع اليأس. أيّ يأس هذا؟ أنا لا أعرف اسمه. أن تكتب إلى جان [Jean الإبن] ما يسبق الكتابة هو تبديد لها. ومع ذلك نحتاج إلى تقبل فكرة أن التبديد هو العودة إلى كتاب آخر، نحو ممكن آخر للكتاب ذاته.

لم يكن ضياعي في البيت إرادياً البتة. لم أكن أقول: «إنني محبوسة هنا طيلة أيام السنة». كلا، لم أكن محبوسة، وخطأ قوله. نعم، كنت أتسوّق، وأتردد على المقهى، لكني كنت هنا في الآن عينه. القرية والبيت عندي سيان. وكذلك المنضدة أمام البركة، والحبر الأسود، والورق الأبيض، سيان. أما بالنسبة للكتب فلا، فجأة، ليس الأمر سيان أبداً.

قبل مجيئي، لم يكتب أحد في هذا البيت. سألت مختار القرية، سألت الجيران، والتجار. أبداً، لم يحدث. تلفنت مرات إلى المحافظة في فرساي لأسأل عن مَن سكن قبلي هذا البيت. في سجل عائلات الساكنين وأسمائهم ومهنهم، لم يوجد أي كاتب، بينما كان بالوسع أن تكون أسماء كتّاب. جميعهم. كلا. إنها ضيعات عائلات من هنا، وما وجدته في الأرض هو حاويات أزبال ألمانية، إذ سبق للألمان أن قطنوا في هذا البيت.. ووجدت قواقع كثيرة، وعلباً فارغة لمواد غذائية ثمينة، كالكافيار، مثلاً. وكثير من الأواني المكسورة، من منطقة سيفر، بحكم الرسوم المنقوشة عليها. أما الأزرق فهو الأزرق البريء لعيون بعض أطفالنا.

حين ننتهي من وضع كتاب لا نستطيع القول ونحن نقرؤه بأن هذا الكتاب هو ما كتبناه حقاً، ولا ما هي الأشياء المكتوبة فيه، ولا بأي يأس أو أمل، لوجدة ما أو ضياع لكائننا الشخصي. لا شيء من هذا، أخيراً، يمكن أن نراه في كتاب. تصبح الكتابة نمطية نوعاً ما، منضبطة. لاشيء يحدث في مثل هذا الكتاب، الذي انتهى ووُزع، وتراه يلتحق بالبراءة اللامحسوبة لمجيئه إلى العالم.

وأن تكون مع الكتاب غير المكتوب بعد، هي أن تكون في السبات الأول للبشرية. هو ذا. وهو أيضاً أن تكون مع الكتابة وهي بُور. هي أن تحاول البقاء على قيد الحياة. هي أن توجد في مخبأ في وقت الحرب، إنما بدون صلاة ولا إله؛ بدون أي فكرة سوى هذه الرغبة المجنونة، بأن تقتل الأمة الألمانية، إلى آخر نازي [!].

لقد كانت الكتابة دائماً بدون مرجعية، وإلا فهي.. فهي ما تزال، كما في بدئها. ما تزال متوحشة. مختلفة. وخلا الناس، الأفراد الذين يتنقلون في كتاب، فإننا لا ننساهم أبداً في العمل، ولا المؤلف يأسف عليهم. إنني متأكدة من هذا. وإذن، فهو دوماً الباب المشرع على التخلي. فثمة الانتحار في وحدة كاتب. وإننا لوحيدون في وحدتنا الخاصة نفسها، هذه التي تظل دائماً لا قبل لنا بها، دوماً خطرة. أجل، إن ثمة ثمناً نؤديه لأننا جرؤنا على الخروج والكتابة.

في البيت، أجلس للكتابة في الطابق الأول. ثم انتقلت للكتابة في الصالة الكبرى بالطابق السفلي ليخف شعوري، ربما، بالوحدة، ولأرى الحديقة.

يوجد هذا في الكتاب: أن الوحدة تشمل العالم بأكمله، هي في كل مكان، غزت كلَّ شيء.

ما زلت أؤمن بهذا الغزو شأن الجميع. الوحدة هي ما لا نستطيع بدونها أن نفعل شيئاً. بدونها لا نرى بعد أي شيء. هي طريقة تفكير وعقل، إنما بفكرة اليومي وحده. يوجد هذا أيضاً في وظيفة الكتابة، وقبلها ربما أن يقول المرء بأنه ما ينبغي أن تقتل نفسك يومياً، بما أننا نستطيع أن نقتل أنفسنا

كل يوم. هذه هي كتابة كتاب، وليس الوحدة. أتحدث عن الوحدة، لكنني لم أكن وحيدة، لأنه كان عندي عمل أحتاج المضي فيه إلى النهاية، إلى الوضوح الكامل، عمل شاق، أعني كتابة «نائب القنصل». ولقد أُنجز وتُرجم إلى لغات العالم، وحُفظ. في هذا الكتاب يطلق (نائب القنصل) النار على الجذام، والمجذومين، والبؤساء، والكلاب، ثم يطلق النار على البيض، وعلى الحُكَّام البيض. كان يقتل الجميع، عداها هي. هي من غرقت ذات صباح في الدلتا، هي لولا فاليري ستين، [بطلة رواية Le ravissement de L V. Stein] ملكة طفولتي، وملكة س. ثالا، زوجة حاكم (Vinh Long).

لقد كان أول كتاب في حياتي. في لاهور، وأيضاً في كامبوديا، في المَزارع، وكلّ مكان.

تبدأ رواية «نائب القنصل» بالصبيّة ذات الخمسة عشر ربيعاً وهي حامل، المطرودة من بيت أمها، والتي تتنقل في المرتفعات الرخامية الزرقاء لمنطقة بورسا؛ Pursat [بكامبوديا]. ثم لا أتذكر كيف يستمر الوضع. أذكر أني عانيت كثيراً للعثور على هذا المكان، جبل بورسا الذي لم يسبق لي أن وطأته. كانت الخريطة موضوعة فوق منضدتي، فاتبعت ممرات مسير المتسولين والأطفال ذوي السيقان المكسورة، والذين كانوا يقتاتون على النفايات. كان كتاباً صعباً إعداده، ولم تكن لدي خطة لقول حجم الشقاء لأنه لم يتبق أي شيء من الأحداث المرئية التي تسببت فيه. لم يبق إلّا الجوع والألم.

لم يك ثمة أي تسلسل بين الأحداث ذات الطبيعة الوحشية، أي لم يكن هناك أي برمجة. لم توجد أي برمجة أبداً في

حياتي؛ لا في حياتي ولا في كتبي، ولو مرة واحدة.

كتابتي تتم كل صباح، ولكن بغير توقيت مضبوط. اللهم لوقت المطبخ، إذ أعرف متى يلزم أن أتحرك ، متى يغلي الإبريق، أو لتجنب احتراق. وكذلك الشأن مع الكتب. أقسم بهذا. لم أكذب في أي كتاب، قط. ولا في حياتي كذبت. اللهم على الرجال. أبداً لم أكذب. ويرجع السبب إلى تخويف أمي لي بحكاية الغولة التي تقتل الأطفال الكذابين.

أظن أن هذا ما آخذه على الكتب، أي كونها ليست حُرَّة، وهذا ما نراه عبر الكتابة: إنها مفبركة، منظمة، مقننة، تكاد تصبح متطابقة. حيث الكاتب يقوم بوظيفة المراجعة، وإذن يغدو بمثابة شرطيه الشخصي. أعني بهذا البحث عن الشكل الحسن، أي الشكل السائد أكثر، الأشد وضوحاً والأقلّ هجومية. وما زالت هناك أجيال ميتة تصنع كتباً محتشمة، بل وبين الشباب أيضاً، ممن يضعون كتباً لطيفة، بدون أية امتدادات، بلا ليل ولا صمت، وبعبارة أخرى بلا قيمة حقيقية. كتب نهار، أسميها، لتزجية الوقت، وأثناء السفر، لكنها لا تنقش في التفكير أبداً وتقول الحِدادَ الأسودَ لحياة بأكملها، والمدارَ المشترك لكلّ تفكير.

لا أعرف ما هو الكتاب. لا أحد يعرف. لكننا نعلم أن هناك كتاباً. وحين لا يوجد شيء، نعرف ذلك معرفتنا أننا لم نمت بعد.

لكلّ كتاب، كما لكلّ كاتب معبرٌ صعب، لا يمكن اجتنابه. وعليه أن يتخذ القرار بترك هذا الخطأ في الكتاب ليبقى كتاباً حقيقياً، لا يُكذِّب. أما الوحدة، فلا أعرف ماذا تُمسي بعدئذ.

ما أعتقد هو أن هذه الوحدة تصبح بَدَهية، وعلى المدى البعيد تنقلب مبتذلة، وهذا جيد.

حين تحدثت للمرة الأولى عن هذا الحب بين آن ماري ستريتر، سفيرة فرنسا في لاهور [من شخصيات الرواية المحورية]، ونائب القنصل، خامرني شعور بأني أتلفْتُ الكتاب، بأني أخرجته من الانتظار. ثم فطنتُ إلى العكس، إذ أن الكتاب صمد، بل وجاء نقيض خشيتي. هناك أيضاً أخطاء المؤلفين، وهي من قبيل ما يخلق الحظوظ، وكم تبعث على الحماس الأخطاء الناجحة، البديعة، والأخرى بدورها، تلك السهلة، كالمتأتية من الطفولة، هي على الأغلب فاتنة. أما كتب الآخرين فكثيراً ما أجِدها «نظيفة»، وغالباً كما لو ناجمة عن كلاسيكية بدون أي محذور. ربما، لست أدري.

قراءاتي الكبرى، القراءات التي تخصّني وحدي، هي التي كتبها الرجال. إنها ما كتبه ميشلي (Michelet 1798-1874)، ميشلي ولا أحد غير ميشلي، حتى الاختناق بالدمع. والنصوص السياسية هي الأخرى. ستجدون سان جوست [Saint - just رجل سياسة فرنسي 1767-1794]، استاندال [Stendhal, 1783- 1842 روائي القرن التاسع عشر العظيم، مؤسس ومجدد الواقعية إلى جانب فلوبير، صاحب رواية الأحمر والأسود Le rouge et le noir] ومن عجب لن تجدوا بلزاك [1799-1850 مؤلف «الملحمة» الروائية الكوميديا البشرية]، وإنما نَصّ النصوص الذي هو كتاب «العهد الجديد» المسيحي. [Le nouveau testament].

لا أعرف كيف خرجتُ مما يمكن تسميته أزمة، كقولنا

أزمة أعصاب، أو أزمة بطء، وتدهور، أو كما هو نوم متصنع. والوحدة، هي أيضاً هذا، نوع من الكتابة، والقراءة كتابة.

بعض الكتّاب مرعوبون، يخافون من الكتابة. وما كان في صالحي هو أنني لم أشعر أبداً بالخوف من هذا الخوف. كتبتُ كتباً غير مفهومة، وقد قُرئت. بينها واحد أعدت قراءته أخيراً، ولم أتصفحه منذ ثلاثين سنة، عنوانه: « la vie tranquille » [الحياة الهادئة، رواية، غاليمار، 1944]. نسيت منه كل شيء ما عدا الجملة الأخيرة: «لا أحد رأى الإنسان يغرق إلاّي.». كتاب وضعته دفعة واحدة، بالخطة العادية والمضببة لجريمة قتل. في هذا الكتاب نستطيع الذهاب أبعد منه هو ذاته، أبعد من جريمة الكتاب. نذهب حيث لا نعلم، نحو عشق الأخت ربما، قصة حب الأخ والأخت، نعم، مرة أخرى إلى القصة الخالدة لحب فتّان، لا معتبر، مجرّم.

إننا مرضى الأمل، نحن جيل 68 [إحالة على حركة الانتفاضة الطلابية ـ العمالية في فرنسا لأيار(مايو) 1968]، والأمل هو ما نعلقه على دور البروليتاريا. ونحن، لا يوجد أي قانون، ولا أي شخص ليشفينا من هذا الأمل. أريد تجديد انتسابي إلى الحزب الشيوعي، وأعرف في الآن عينه أن ما ينبغي لي ذلك. وأريد كذلك التوجه إلى اليمين [أحزاب اليمين السياسية] وشتمها بغضب حانق. الشتيمة هي أيضاً قوية كالكتابة. هي كتابة ولكن مسددة. وقد سبق لي أن شتمت أناساً في مقالاتي، وهي كذلك مُرضية مثل نظم قصيد جميل.

هو هكذا عيشي، كما رسمت لكم كيف أعيش، في هذه الوحدة، محفوفٌ بالخطر على مدى بعيد. هذا أمر محتوم.

فيمجرد ما ينتقل الكائن البشري إلى الوحدة فهو يعبر إلى الاختلال. هذا اعتقادي: أن الإنسان المأخوذ إلى وحدته لهو ممسوس سلفاً، إذ لا شيء يوقفه في تدفق هذيانه الشخصي.

لا نكون وحدنا أبداً. لا نكون وحيدين فيزيقيا أبداً. في أي مكان. نسمع الأصوات في المطبخ، من التلفزيون، في الشقق المجاورة، وفي العمارة كلها. خاصة حين لم نطلب الصمت أبداً، كما طلبت دائماً.

أحب أن أروي هذه الحكاية التي حكيتها للمرة الأولى لمشيل بورت [صديقة دوراس، وقد وضعت عنها فيلمين أشهرهما «أماكن دوراس» E. Minuit Les lieux de Duras,1977]. في لحظة القصة، هذه، كنت موجودة في الجزء المُسمَّى «الملحقة» المتصل بالبيت الكبير. كنت وحيدة لحظتها، أنتظر مشيل بورت. من عادتي البقاء طويلاً وحيدة في الأماكن الهادئة والصامتة. وفي هذا الصمت، هذا اليوم، رأيت وسمعت فجأة أسفل الجدار، وقريباً مني، الدقائق الأخيرة لموت ذبابة عادية. اقتعدت الأرض كي لا أفزعها، وانقطعت عن الحركة تماماً. كنت بمفردي معها في اتساع البيت. لم يكن قد سبق لي التفكير في الذباب قبلئذ، اللهم لألعنه. تربيت مثلكم على لعن شناعة العالم هذه، جالب الطاعون والكوليرا. اقتربت منها لأراها تموت. أرادت أن تفلت من الجدار الذي تخاف أن ينطبق عليها رمل وإسمنت تجمّعا فوقه من أثر رطوبة الحديقة. طفقت أنظر كيف تموت ذبابة، وقد جاء طويلاً. كانت تتدافع بالجدار، ما استمر بين عشرة إلى خمس عشرة دقيقة، ثم حدث التوقف. توقفت الحياة. بقيت في مكاني لأرى أكثر.

وبقيت الذبابة ملتصقة بالحائط كما رأيتها، كالمختومة به. وقد أخطأت، فلقد كانت بعد على قيد الحياة، فظللت هنا لأراها، بأمل أن تستأنف هي أملها في العيش. أعي أن حضوري زاد من فداحة هذه الميتة. عرفت هذا فبقيت. بقيت لأرى. لأرى كيف يكتسح الموت الذباب تدريجياً، وكذا لأعرف من أين ينبعث هذا الموت. من الخارج، من كثافة الجدار، أم من الأرض. من أي ليل يأتي، من البسيطة أم من السماء، من الغابات القريبة، أم من عدم لا اسم له، قريب جداً ربما، لعله آت مني أنا التي تحاول أن تعثر على الممرات التي ستسلكها الذبابة لتعبر إلى الأزل.

لم أعد أذكر نهاية القصة، ولا شك أن الذبابة، وقد نفد جهدها، قد سقطت، أن قوائمها انتزعت من الجدار، فسقطت من الجدار. لا أذكر أي شيء، اللهم أني تركت المكان، وقلت في نفسي: «إنك ستصبحين الآن مجنونة.». وانصرفت.

حين وصلت مشيل بورت، أريتها مكان الواقعة، وأخبرتها أن الذبابة ماتت في الثالثة وعشرين دقيقة. قهقهت مشيل طويلاً، انتابها ضحك مهووس، وكانت محقة، فابتسمت لها لأنهي الحكاية، وإذا بها تعود للقهقهة. أنا مَن أروي لكم الحكاية، هكذا، في حقيقتها، حقيقتي، ما قلت اللحظة، ما عيش بيني وبين الذبابة، والذي لا أرى فيه مدعاة للضحك.

إن موت ذبابة لهو الموت. إنه الموت يخطو نحو نوع من نهاية العالم يمتد إلى حقل النوم الأخير. لقد اعتدنا أن نرى موت كلب، موت حصان، ونهمهم بقولنا، مثلاً، يا للدابة

المسكينة. أما مع موت ذبابة، فلا نقول شيئاً، لا نسجِّل هذا، لا شيء.

والآن فقد أصبح الأمر مكتوباً، وهذا النوع من الاختلال المعتم جداً هو ما نخاطر بالوقوع فيه. ليس شأناً فادحاً، لكنه حدثٌ في حد ذاته، كليٌّ، ذو معنى كبير، معنى لا مقبول، وله امتداد بلا حدود. لقد فكرت هنا في اليهود، إذ كرهت الألمان بكل نفسي وقواي منذ الأيام الأولى للحرب. وكذلك أثناء الحرب، أفكر في قتلي لكل ألماني ألتقيه في الطريق بطريقة أصنعها، أخطط لها، أفكِّر في سعادة باهرة تغمرني بقتلي لألمانيّ.

إنَّه لجيد أن تقود الكتابة إلى هذا، إلى هذه الذبابة، أعني كتابة محنة أن تكتب. . الساعة الدقيقة للموت، المسجلة. إعطاؤها أهمية من طراز عام، لنقل مكانة محددة في الخريطة العامة للحياة على الأرض. وأضيف: إنه لم يسبق لي أن حكيت موتَ هذه الذبابة، مدته، بُطأه، خوفَه المريع، حقيقته.

إنَّ دقة ساعة الموت تحيل إلى التعايش مع الإنسان، مع الشعوب المستعمَرة، إلى الجمهرة الكثيفة للناس المجهولين في العالم، ناس الوحدة الكونية. هي الحياة في كل مكان، من البكتيريا إلى الفيل، من الأرض إلى السماوات الإلهية، أم لعلّها ماتت.

لم أنظّم أي شيء حول موت الذبابة، فالحيطان البيضاء، الملساء، كفنها كان جاهزاً، مما جعل موتها يصبح حدثاً عاماً، طبيعياً وحتمياً. الظاهر أن الذبابة كانت في الرمق الأخير، وما كان بوسعي الامتناع عن رؤيتها تموت. لقد توقفتْ عن الحركة. هذا أيضاً وُجد، وأن نعرف بأننا لا نستطيع حكي أن

هذه الذبابة قد عاشت. مذ عشرين عاماً على هذا الحادث، لم يسبق أن حكيته كما أفعل الآن، حتى لمشيل بورت. وما عرفته- ما رأيته، هو أن الذبابة كانت تعرف أن الصقيع الذي يخترقها هو الموت. هذا الأشد رعباً، اللامتوقع ؛ كانت تعرف، وتقبل [مصيرها].

لا يوجد بيت وحيد، هكذا، كيفما اتفق. لابد من وقت حوله، من ناس، وحكايات، وتحولات، أشياء من قبيل الزواج أو موت ذبابة، الموت العادي، القرين بالمفرد والعدد معاً، الموت الأرضي، البروليتاري، الموت المحمول بالحروب، جبال حروب الأرض.

هذا اليوم، اليوم المؤرّخ بموعد لي مع صديقتي مشيل، والمنظور مني وحدي، هذا اليوم بدون أي ساعة، ماتت ذبابة. وفي اللحظة التي كنت أراها فيها، كانت الساعة الثالثة وعشرين دقيقة بعد الزوال وثوان: توقفت الأجنحة. كانت الذبابة قد ماتت، هذه الملكة، السوداء والزرقاء.

التي رأيت أنا، كانت ميتة. قاومت حتى آخر نفضة. ثم استسلمتْ. ربما استغرق ذلك بين خمس وثمان دقائق، كان ذلك طويلاً. لحظة من الرعب المطلق. وكان هذا إيذاناً بانطلاق الموت نحو سماوات أخرى، كواكب أخرى، أمكنة أخرى.

أردت أن أهرب، وفي الوقت نفسه قلت بأن عليّ النظر نحو الضجيج المنبعث من الأرض، بما أني سمعت ضجيج موت ذبابة عادية. هكذا هو موت ذبابة، أصبح تحويلاً للأدب، ونحن نكتب من غير أن نعرف ذلك. نكتب نظرنا

لذبابة وهي تموت، ومن حقنا أن نفعل هذا.

ضحكت مشيل بورت ملء شدقيها لما أخبرتها بالساعة التي ماتت فيها الذبابة. والآن فقط أفكّر بأنني ربما لست مَن حكى هذا الموت بطريقة مضحكة. لم أكن وقتئذ أتوفر على وسائل التعبير عنه، لأنني كنت أنظر إلى الموت، أنظر إلى احتضارْ الذبابة السوداء والزرقاء.

الوحدة يرافقها الجنون دائماً، أعرف هذا. نحن لا نرى الجنون، وإنما نحدسه، ولا أظن أن الأمر ممكن على غير هذه الصورة. فحين نُخرج كل شيء من دواخلنا، كتاباً كاملاً، فإننا بالتأكيد في الوضع الخصوصي لضرب من الوحدة التي لا نستطيع تقاسمها مع أحد. ليس بوسعنا تقاسم شيء، ملزمون بقراءة الكتاب الذي كتبناه، ننحبس داخله. لهذا بالطبع ميسم ديني، لكننا لا نحس به على هذه الشاكلة عندئذ، وقد نفكّر بالأمر لاحقاً (كتفكيري هذه اللحظة) بسبب شيء، كالحياة مثلاً، أو البحث عن الحل لمشكل حياة الكتاب، والقول، والصرخات، وعويل الصُّم، الأهول في صمته بين كل شعوب العالم.

الكُلُّ حولنا يكتب، هذا ما ينبغي إدراكه، الكُلُّ يكتب، الذبابة تكتب على الحيطان، وقد كتبتْ كثيراً في ضوء الصالة الكبيرة، المنعكس من البركة. قد تملأ كتابة الذبابة صفحة كاملة، وعندئذ تصبح كتابة. وبما أنها قابلة لأن تصبح كذلك فهي فعلاً كتابة. ذات يوم ربما، خلال القرون القادمة، سنقرأ هذه الكتابة، وسيتم فك شفرتها، وترجمتها. ومن ثم تنتشر ضخامة قصيدة لا تُقرأ في السماء.

ورغم كلّ شيء، ففي مكان ما من العالم نصنع الكتب، الجميع يفعل، هذا ظني. بل لي اليقين بأن الأمر كذلك. إنه كذلك بالنسبة لبلانشو[موريس، 1007- 2003]، فله الجنون الذي يحوم حوله. والجنون، أيضاً، هو الموت. خلافاً لباتاي [جورج، 1897-1962]، أما لماذا ظل باتاي في منأى عن التفكير الحر، عن الجنون، فهذا ما لا أملك عنه جوّاباً.

أريد أن أقول كلاماً إضافياً عن حكاية الذبابة. إنني ما أزال أراها، هذه الذبابة، على الجدار الأبيض وهي تموت. في ضوء الشمس، أولاً، ثم في الضوء المنعكس والمعتم للأرض المبلطة.

بوسعنا كذلك أن لا نكتب، أن ننسى الذبابة، أن ننظر إليها فقط. أن نكتفي برؤيتها وهي تقاوم بطريقة مريعة ومحسوبة في سماء مجهولة ومن لاشيء. هذا كلّ ما في الأمر.

سأتحدث عن لا شيء Rien. عن لا شيء.

جميع البيوت آهلة في نوفل شاتو، آهلة عموماً في فصل الشتاء، وهي غير محجوزة للصيف كالعادة. جميع البيوت مفتوحة وآهلة طيلة السنة.

ما يهم في بيت نوفل شاتو هي النوافذ المشرعة على الحديقة، والطريق المؤدية إلى باريس أمامها. هذه التي تعبر منها نساء كتُبي.

ما أكثر ما نمتُ في هذه الغرفة التي تحولت إلى صالون، إذ اعتبرتُ طويلاً أن غرف النوم هي مكان اتفاقي، فلما اشتغلتُ بها شعرتُ بضرورتها مثل الغرف الأخرى، الفارغة بدورها

في الطابق العلوي. المرآة المنتصبة في الصالون من تَرِكَة المُلَّاك السابقين، هي والبيانو، اشتريته منهم للتو بعد اقتناء البيت، بالسعر نفسه تقريباً.

كان هنا في طول البيت قبل مائة سنة مسلك للدواب تمر به لتشرب في حوض الحديقة، ولم تبق اليوم دواب، ولا الحليب الصباحي الطازج، انتهى هذا من القرية منذ مائة سنة.

وهذا البيت لا يستعيد صورته القديمة إلّا حين نقوم بالتسجيل السينمائي. يُرى في وحدته، وسماحته، ويتكشف بغتة كبيت آخر يملكه ناس آخرون. كما لو أن شيئاً مهولاً مثل انتزاع ملكية هذا المكان يمكن تصورها.

والمكان الذي تُحفظ فيه الفواكه، والخضار، والزبدة المالحة في البرودة، كانت له غرفة مخصصة في الداخل، معتمة ورطبة. أظن أن هذا ما يسمى بـ «الخزين»، توضع فيه [المواد الغذائية] تحوُّطاً للحرب.

النباتات الأولى التي وُجدت هنا هي المعلَّقة على إفريز النوافذ عند المدخل؛ الجرانيوم المجلوب من جنوب إسبانيا، العطِرُ بنكهة الشرق.

لا ترى الزهور أبداً في هذا البيت، تلك عادة، لا أمر. حتى وهي ميتة، تُبقى. ثمة بتلات ورد توجد هنا منذ أربعين عاماً في مزهرية، وهي تحتفظ بعد بورديتها. يابسة ووردية.

المشكل هنا على مدار السنة هو الغروب، صيفاً وشتاءً. وهناك الغروب الأول، في فصل الصيف، وعندئذ يتوجب

عدم إنارة الداخل. ثم هناك الغروب الحقيقي لفصل الشتاء. أحياناً ننزل الستائر كي لا نراه. وثمة الكراسي التي نلمها لموسم الصيف. والساحة التي تجمعنا كلّنا في كلّ الأصياف، وحيث نتحدث مع الأصدقاء الذين يأتون نهاراً لهذا الغرض، نعم، للحديث.

في كلّ مرة يبدو هذا حزيناً، لكنه غير مأساوي، لا فصل الشتاء، ولا الحياة، ولا الظلم.

الفظاعة المطلقة ما تحس به ذات صباح، هو ذا المحزن، ومع الوقت فإننا لا نتعود عليها. الأقسى في هذا البيت هو الخوف على الأشجار. فكلّما أرعدت السماء، وهو ما يحدث كثيراً هنا، نتعاطف مع الأشجار، يتمكننا الخوف عليها، وها أنذي أنسى فجأة أسماءها.

وقت الغروب المسائي هو الساعة التي يكف فيها كل شيء عن العمل حول الكاتب.

في المدن، في القرى، في كل مكان، ودائماً، الكتّاب وحيدون. في كل مكان، ودائماً هم هكذا [وحيدون].

في العالم كله ينتهي العمل مع نهاية الضوء. أما أنا فلم أحس بهذه ساعةً لنهاية العمل، بل لبدايته. يوجد هنا في الطبيعة نوع من انقلاب القيم في ما يخص الكاتب.

العمل الآخر الذي يُشعر الكتّاب أحياناً بالخجل، الذي يثير في أغلب الوقت أسفاً من ضرب سياسي، الأقسى في كل أسف. أعرف أننا لا نواسَى فيه، ونصبح فيه شريرين ككلاب بوليسهم. هنا، نشعر بانفصالنا عن العمل اليدوي. لكن، ضد

هذا، ضد الشعور الذي ينبغي أن نتكيف معه، نتعود عليه، فلا شيء ينفع معه. ما سيسيطر أبداً، وما سيبكينا، هو جحيم وبغي عالم العمل. جحيم المصانع، ابتزاز الاحتقار، شناعة النظام الرأسمالي، بكل ما ينجم عنه من شقاء، من حق الأغنياء في التحكم في البروليتاريا، وجعله سبب إخفاقها، وليس أبداً نجاحها. والغريب هو لماذا تقبل البروليتاريا [هذا الوضع]. لكننا كثيرون بتنا نؤمن بأنه وضع لن يستمر، أن شيئاً ما قد بلغناه نحن جميعاً، بمثابة قراءة جديدة ربما لنصوصهم غير المشرفة. نعم. هو ذا. لن ألح، سأنصرف. لكنني أقول ما يحس به الجميع، حتى ولو لم نعرف كيف نعيشه.

كثيراً، مع نهاية العمل، تُستحضر ذكرى اللاعدالة القصوى. إنني أعني الحياة اليومية، وهذا لا يحدث في الصباح، ولكن في المساء، في البيوت، وفي أنفسنا. إنْ لم نكن هكذا، فنحن لا شيء.. إننا: لا شيء. ودائماً، في كل أحوال القرى، الجميع على علم بهذا.

يأتي الخلاص حين يبدأ، يكون الليل قد أسدل أستاره واستقر. حين يتوقف العمل في الخارج. ويبقى الترف الذي نملك نحن، بالقدرة على الكتابة ليلاً. نستطيع الكتابة في أي وقت. لا توجد أوامر تُعاقبنا، مواقيت عمل، رؤساء، أسلحة، ذعائر، شتائم، بوليس، ورؤساء رؤساء. والدجاج الحاضن للفاشية غداً.

كفاح «نائب القنصل» هو كفاح ساذج وثوري في آن. هذا هو الغبن الأكبر لزماننا، لكل الأزمنة، وإنْ لم نبك على هذا

مرة واحدة في حياتنا فلن نبكي أبداً. وأن لا تبكي فأنت لم تعش.

البكاء، ما ينبغي أن يحدث أيضاً. وإذا ما ظهر أن لا فائدة من البكاء، فلنبك رغم كل شيء. وما ذلك إلّا لأن اليأس ملموس، إنه يبقى، ذكرى اليأس تبقى، وأحياناً تقتل.

أن تكتب.

لا أستطيع.

لا أحد يستطيع.

لنقلها: لا نستطيع.

ونكتب.

هو المجهول الذي نحل في دواخلنا: هذا ما ندرك. هذا أو لا شيء.

ليس سهلاً ما أحاول قوله هنا، ولكن أظن أننا لن نضيع، يا رفاق كل البلدان.

ثمة جنون للكتابة في أنفسنا، جنون أحمق للكتابة، ولكن ليس من أجل هذا نكون في الجنون. على العكس.

الكتابة هي المجهول، فقبل أن نكتب لا نعرف شيئاً عن ما نكتب. وهذا بيقظة تامة.

هو مجهول ذاتنا، رأسنا وجسدنا. ليس ولا تفكيراً، فأن تكتب هو نوع من المقدرة لدينا إلى جانب شخصنا، مواز له، لشخص آخر، يظهر ويتقدم، غير منفصم، موهوب الأفكار، بالغضب، وأحياناً مُعَرَّض من تلقائه هو للهلاك.

لو كنا نعلم شيئاً عن ما سنكتب، قبل الشروع، قبل الكتابة، فلن نكتب أبداً، فلا فائدة .

أن تكتب، هو أن تحاول معرفة ما سنكتب لو كتبنا. لا نعرف ذلك إلّا في ما بعد. قبل، هو السؤال الأكثر خطورة الذي يمكن طرحه، لكنه الأكثر جرياناً، أيضاً.

الكتابة تحصل كالهواء، هي عارية، هي الحبر، وتَمر مثل أي شيء لا يمر في الحياة، لا أكثر، الحياة.

أن تكتب..

الروائي والكتابة

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لـ

Ecrire

تأليف: **Marguerite Duras**

المنشور سنة **1993**

عن **Gallimard, folio,Paris**

ترجمة وتقديم: أحمد المديني



أزمنة للنشر والتوزيع

تلفاكس : 5522544

ص.ب: 950252 عمّان 11195

شارع الشريف ناصر بن جميل ، عمارة 55 (الدوحة) ، ط4

info@azminah.com

info@azminah.net

Website:http://www.azminah.com

تصميم الغلاف : أزمنة (إلياس فركوح)

الترتيب والأخراج الداخلي : أزمنة (نسرين العجو)

تاريخ الصدور : كانون الثاني/ يناير 2016

نصوص

مرغريت دوراس

أن تكتب..

الروائي والكتابة

ترجمة وتقديم

أحمد المديني

أزمنة



تقديم وإضاءات

نبغي من هذا التقديم لكتاب «أن تكتب»*، تزويد القارئ بمعلومات عامة وخاصة، ضرورية، أي لا غنى عنها للتعرف، أولاً، على شخص كاتبة شغلت دنيا الأدب والمجتمع الثقافي، والسياسي، أيضاً، في فرنسا، أولاً، والبلدان الغربية وأبعد، طوال أربعة عقود، امتدت منذ منتصف الأربعينات، وإلى أن غادرت هذا العالم، الذي افتتنت به، وصعّدته بأبهى وأثرى وأغرب الكتابات السردية والمسرحية والسينمائية، حتى تحولت بأدبها، وشخصيتها المثيرة إلى علامة فارقة في المسرح الإبداعي والإنساني الغربي، للنصف الثاني من القرن العشرين، متصدرة أدب الرجال والنساء على السواء، ومتجاوِزة بجرأتها رغم تشتتها وصعوبة كتابتها.

للتعرف، ثانياً، على بعض مكونات عالم روائي، ومقومات كتابة جعلت من الرواية، من السرد التخييلي أداتها الأولى، قبل أن تتفتح على أدوات أخرى، وتتوسع فيها وبواسطتها، مبحرة على كيفها، بقدرة ملّاح خبير وجريء، معاً، في بحر الأدب اللجب، مشخصة تجربة فريدة، متميزة، ومستقلة، بقدر ما يمكن ضمها لتيار الزمن الحديث، ورؤية ما بعد الحرب الثانية، والحساسيات الفنية ـ الثقافية لجيلها،

* عنوان هذا الكتاب: «ECRIRE, Paris, Gallimard, Folio,», 1993

بقدر ما نراها اختصت بملامح مائزة لها، بثتها مضموناً، وروحاً، وطرائق تطريز وتمثيل خصوصية فعلاً، جعلت منها كتابة محنكة ومعضلة في آن، ذات تقلبات وتموجات، لأن صاحبتها عاشت حياة صعبة، مضطربة، بأحداث مزدحمة، وعلاقات متشابكة، ذات أنفاس لاهبة، وهي صاحبة مزاج، من رائدات الاستقلال الوجودي للمرأة، والكائن الغربي الحديث عموماً، من غير أن تعلن ذلك فلسفياً أو أخلاقياً، على غرار كامو، مثلاً، فعبارتها، ونمط عيشها كانا كفيلين بذلك، قبل أن تنتقل في مرحلة لاحقة إلى الالتزام المباشر، تعبيراً، ومسلكاً سياسياً، في مرحلة خصبة من عمرها، عندما كانت، وبشكل جزئي، وملتبس، نوعاً ما، تتحرك في وسط المقاومة الفرنسية، وبعض أعلامها البارزين، أدباء وسياسيين، (فرانسوا متيران، أبرزهم، الذي أقامت معه صداقة إنسانية وثقافية رفيعة، بدوام عمر) ثم لاحقاً، وهي تنتصر للحركة الطلابية، فالعمالية العارمة، التي اشتعلت في فرنسا، أولاً، في أيار (مايو) من سنة 1968، وهو ما انعكس على نتاجها الأدبي ووضعها الاجتماعي، قبل أن تنتقل إلى قطائع جديدة، ميزت دائماً مسيرتها، كما سنرى ببعض تفصيل.

ولنستخدم هذه المعرفة، أخيراً، بقياس ما يسمح به تقديم لا نريد أن يطغى على المتن الأساس، في فهم، وتذوق هذا المتن، بأفضل وجه ممكن، وعلى نحو يساعد على إضاءة غوامضه، وهي كثيرة، والسير في دروبه المتعرجة، واستشفاف معانيه ودلالاته، مكتنزة، تارة، مبعثرة، وهي ثرة للغاية، تارة أخرى، وتفكيك ألغازه، رغم أنها تخدع كمصابيح مضيئة، ثم

الاستعداد للغوص في الجوف والثنايا، أي في كتابة بقدر ما تظهر يسيرة، تعبر كلقمة سائغة، بقدر ما تحتاج إلى حاسة ذوق ومادة فكر وتجربة عيش وإحساس ووجود للعبور، من شغافها، أولاً، فهي كتابة تلافيف وشغاف، ثم الاقتدار على فهم مراميها، وهذه معضلة حقيقية، لأنها مبنية إما على مبدأ تعدد المعنى، أو نقضه حال اكتماله، أو على هدمه لاستئناف، أوتركه، بما حمل معلقاً، لأن اللغة ذاتها لا تطيق الاكتمال، وتحبل بالصمت الهادر!

مذ علاقتها الأولى مع الكتابة، اتجهت مارغريت دوراس، إلى قطع حبل السرة مع شجرة العائلة، إذ غيرت اسمها ونسبها من Marguerite Germains marie Donnateur إلى اسمها الأدبي الشائع، هي التي من مواليد سنة 1914 بجيا دنه، من أسماء سايغون بالهند الصينية آنئذ (فيتنام، حالياً). هنا قضت طفولتها في كنف والديها اللذين هاجرا من فرنسا للعمل في المستعمرات، وبعد الموت المبكر لأبيها تكفلت أمها، وهي معلمة، بتربيتها إلى جانب أخ وأخت، وعانوا جميعاً ظروف عيش متقشفة جداً، وبعد حصولها على شهادة الثانوية العامة غادرت إلى باريس للدراسة الجامعية سنة 1938، حيث ستحصل على دبلوم العلوم السياسية، وهي السنة نفسها التي ستقيم فيها علاقتها الزوجية الأولى (مع الأديب روبير آنتلم)، وتشرع في العمل بوزارة المستعمرات، وتستقيل منها سنة 1940. سنة 1942 تتعرف على الكاتب ديونيس ماسكولو، وذلك أثناء عملها في لجنة منظمة الكتاب، وسترتبط به بعد وفاة زوجها إثر مرض طويل جراء ترحيله إلى معسكرات النازية، ومنه ستنجب

ابنها الوحيد جان (1947). وما هي إلّا علاقة ستسلك في سلسلة علاقاتها العشقية العديدة، قصيرة أو متوسطة الأجل، فضلاً عن عشرات الصداقات التي جمعتها على امتداد عمرها الأدبي والحيوي، بمشاهير من رجال الأدب والسياسة، فضلاً عن آخرين وأخريات من المعجبين والمجتمع العام.

في هذه الحقبة ستبدأ في الانجذاب إلى الغواية الأدبية، وتبدع روايتها الأولى «Les impudents» (السفهاء) (1944)، وهي محاطة بنخبة من الأدباء والفنانين من أسرة المقاومة يلتقيون في شقتها الزوجية بزقاق حيوي من حس سان جرمان الباريسي العامر (5، سان بونوا). هذا المكان شهد جلسات خصبة وصاخبة. في السنة نفسها، ستقدم إلى دار غاليمار روايتها الثانية: «La vie tranquille» (الحياة الهادئة) لتنشر خلالها. في فترة الحرب هذه وصلها نعي أخيها من الهند الصينية، قضى في ظروف صحية قاسية بسبب نقص الدواء، مما أحزنها بشدة وتواصل معها يتردد صداه كثيراً وطويلاً في كتاباتها. ولم يمنعها هذا، وربما قوّى شكيمتها لتلتحق بالعمل في صف المقاومة الفرنسية ضد المحتل النازي، هي وزوجها، وصديقها ماسكولو، وكان رئيس الشبكة شخص يحمل اسم إلياس مورلان، واحد من الألقاب السرية المستعملة من طرف فرانسوا متيران. مع سنة 1945، ساعة تحرير فرنسا، واصلت دوراس منجز كتابتها، مكثرة من اللقاءات والحوارات في شقة سان بونوا. لنذكر من الأسماء التي سيصبح لها صيت: جورج بتاي، موريس بلانشو، الإيطالي إليو فيتورينو، كلود روا، عالم الاجتماع

إيدغار موران، برفقة هؤلاء ونظرائهم ستشارك في حلقة النقاد، وهي جماعة من الكتّاب الشيوعيين. ستنخرط في هذا الجو، شأن زملاء لها، في الحزب الشيوعي، ويتواصل حضورها مناضلة إلى بداية الخمسينات حين ستُقصى هي وزملاؤها في وقت واحد.

يمكن القول بأن صدور روايتها: «Un barrage sur le pacifique» (سد في مواجهة المحيط الهادي، غاليمار، 1950) يعتبر تدشيناً كاملاً لمسيرتها الروائية، فقد مثّل هذا النص الانطلاقة التي راحت بعدها مارغريت دوراس توالي إصداراتها، وتنوع أعمالها، وأنشطتها، مركزة بكل تأكيد على الرواية، منوعة، ومطورة، ومجددة في عوالمها وأسلوبها، ورؤاها، أيضاً، ومنها وحولها منتقلة إلى كتابة المسرحية، فالسيناريو السينمائي، من هذا إلى الرواية عوداً على بدء، إلى أن أفضى بها هذا المسار إلى منوال كتابة تزدحم فيه الأنواع، وتتحاور، فيما تُبقي الأجناس اعتباطاً.

سيذيع صيت مارغريت دوراس في الآفاق، حين ستحصل على جائزة «غونكور» للرواية، (1984) أرقى تزكية أدبية في فرنسا، عن روايتها «L'amant» (العشيق)، وتحقق مبيعات قياسية، وتترجم تواً إلى عديد لغات. مع هذه الرواية ستنتقل شهرتها إلى العالم العربي، من بين بلدان أخرى، والحقيقة أن الجائزة إنما ستكرس شهرة وقيمة كاتبة وروائية، شقت طريقها، كما ألمعنا، منذ 1950، ولم تنقطع منذ ذلك الحين عن مواصلة تعبيده إلى أوان رحيلها عن هذا العالم إثر انتكاسات صحية متواصلة، كان إدمانها على الكحول، رغم انقطاع اضطراري أخير، أحد أسبابه، وذلك في الثالث من

آذار (مارس) من سنة 1996. إننا في الحقيقة مع سيرة روائية غزيرة، ومتنوعة، متعددة التجارب والأساليب، وإن صدرت، في النهاية، من شخصية واحدة، واستقت جزءاً كبيراً من حياة صاحبتها، بين مرحلة الولادة والفتوة في الهند الصينية، وعيشها وتقلبات حياتها الفنية، المتشابكة مع حوادث وشخصيات زمنها.

أشرنا إلى روايتيها الأوليين، وهما عملان تقليديان، بمعنى وضعهما في محيط ريفي، وحول عائلتين وحدثين من طراز لا حضري، لنقل باختصار شديد إنهما يعالجان الهموم العائلية الفرنسية، وتقترب فيهما من قضية حقوق المرأة وتطلعها للمساواة وتثبيت شخصيتها في مجتمع تقليدي، وقد كان موضوعاً غير مطروق بكثرة، وستعود إليه المؤلفة مرات لاحقاً.

في هذين العملين، نلاحظ سرداً منقولاً عن الرواية الفرنسية للقرن التاسع عشر، بين الغنائية والواقعية، متراوحاً بين السجل البلزاكي، والنبرة الأسلوبية لفلوبير. وهي لن تطيل استخدام هذا التعبير، إذ أن ميلها إلى التجديد سيصبح هو الغالب على كتابتها، وذلك في وقت مبكر من تجربتها الكتابية، ستدشنه بروايتها: «Un barrage contre le pacifique» المنوه بها. مع هذا العمل ستحقق دوراس عدة نقلات: أولاً، على صعيد الموضوع، ففي هذه الرواية ستنتقل للمرة الأولى إلى استخدام مباشر لعناصر ومرجعيات سيرية، تعود إلى فترة معيش عائلتها بالهند الصينية، فتبدو وكأنها تكتب سيرة ذاتية، من غير تصريح مباشر يعلن فيه ضمير المتكلم هويته الحقيقية، وهذا على الرغم

من أن هذا العمل يبقى لصيقاً بالسرد العائلي. فما جرى في «السد» حدث لأمها (السيدة دوناديو) واقعاً، عندما سعت إلى استثمار مدخرات عمرها في شراء أرض زراعية بالمستعمرات، وخُدِعت لأن الأرض تغرق كلما تدافعت مياه المحيط فيتلف المحصول السنوي، ثم محاولتها بعد ذلك بمساعدة جيرانها إقامة سد يتصدى، عبثاً، للمياه، وما حصل لها عقب هذا الفشل، إلخ. على أن هذه الحكاية المرجعية ليست إلّا الثوب الأول الذي طرزت فوقه دوراس محكيها الثاني الروائي، محققة مزاوجة بين مادتين: سيرية واقعية، وأخرى موضوعية تخييلية. النقلة الثانية تتمثل في ترسيخ أسلوبها، وخبرتها كروائية قادرة في هذه المرحلة على تطويع السرد وصنع الحبكة وتركيب الشخصيات، وتحميل سلوكها ومزاجها معان محددة، يتداخل فيها العامل المادي بالبطانة السيكولوجية، مع حس المغامرة ومظهر السخرية، المنبئين عن نزعة شطارية. والنقلة الثالثة، وهي أقرب إلى الدلالة العامة لهذا العمل، والذي يجعل من فكرة عدم صمود السد رمزاً وإحالة على المرجعية السياسية للنضال الشيوعي للكاتبة في مطلع الخمسينات، وتأملاتها حول مشروعه وجدوده وإخفاقاته، أيضاً. وهو ما يبعد أي طابع تجريدي، أو خلقي مطلق عن العمل ليلحقه بظرفية تاريخية جاءت مناسبة للرواية، مثلما ناسبها الأسلوب المغاير لكتابتها ونبرتها وجوّها، أحداثاً وشخصيات وإيقاعاً.

ستتوالى، منذئذ، وكما ذكرنا، أعمال دوراس بانتظام، وبخطى تطور حثيثة، على المستويين الفني والرؤيوي، إلى درجة أن القارئ يخال الانتقال إلى مضمار كاتبة لم يسبق

له الاطلاع على تجربتها، بالأحرى ما هو بمثابة استهلال في تاريخ كتابة شخصية الأنا وعالمها مركزاً وهامشاً سيضحيان مهمازاً لن تكاد تحيد عنه تقريباً، فاتحة بهذه الخطوة صفحة مغايرة في الأدب السردي الفرنسي، الغربي عامة، قوامها جعل الذات أي تذويت التجربة، والرؤية، معاً، صفة ملازمة للقصة، ما ينجم عنه تفكيك الصورة الموضوعية لها، وإحلال المحكي الشخصي، على النسق السير الذاتي محلها، وإن بقي الأمر يظهر أنه يتعلق بمحكي آخر وبأشخاص آخرين، وهذا ما سيصطلح لاحقاً على تسميته بالتخييل الذاتي، ويلقى رواجاً كبيراً في الأدب الروائي الفرنسي، حتى إنه أصبح اللون الغالب فيه خلال العقود الأخيرة، بعد أن منحته دوراس ما يشبه التشريع بروايتها المتوجة بجائزة غونكور: «العشيق».

لنشر قبل الانتقال إلى نص التحول المحوري عندها إلى روايتي: «Le marin de Gibraltar» «بحّار جبل طارق» (1952) وهي تمثل انقطاعاً واضحاً عن ما سبقها، خاصة في الفضاء الذي تجري فيه، وتخويل الفرد حق تقرير مصيره، ضد الأهواء العابرة والمواضعات الاجتماعية. ما يتمثل في شخصية الموظف الفرنسي الشاب، وهو السارد عينه، الذي سيخوض مغامرات شتى، في فضاء البحار خاصة بجوار ومع شخصيات من طراز غامض ومغامر، والصراع كله يجري للبحث وللفوز بقلب محبوب غائب ومرتجى، هي المرأة البطلة، هو ما سيدفعه للتخلي عن علاقة أولى رآها تصدأ بالملل، والتعلق بالجديد والمثير، تعبيراً عن تمجيد للحرية ونبذ الاستقرار الواهي الذي يحد من حرية الفرد.

لاشك أن دوراس تعلي بموازاة هذا بعاطفة الحب، احتفاء بشرارتها اللاهبة، سنراها بين اشتعال وانطفاء في عديد أعمالها. ولنشر خاصة إلى Hirochima mon amour (هيروشيما حبيبي)؛ (1960) وهو عبارة عن سيناريو وحوار، قد حقق الفيلم نجاحاً باهراً رغم طابعه التجريدي، وإخراجه المقطعي المتشظي، أو ربما لهذا السبب وهو يقدم منظوراً بصرياً ويقترح أفقاً مختلفاً للتلقي لدى المشاهد/ القارئ الجديد الذي كانت الرواية الجديدة، والحركة التشكيلية، متجلية في التيار التكعيبي، شأن السينما في فرنسا بصدد صنع نموذجه، وتغيير حساسيته الذوقية والبصرية. سيناريو يزاوج بين قصتين: واحدة برصيد تاريخي معروف، القنبلة الذرية التي رماها الأمريكيون على مدينة هيروشيما اليابانية في 6 آب (أغسطس) من سنة 1945، وخلفت أزيد من سبعين ألف قتيل، زاد عليهم أربعون ألف بعد رمي قنبلة ثانية على مدينة نغاشي، أسبوعاً إثرها. القصة الثانية هي لممثلة تأتي إلى هيروشيما لتصوير فيلم عن السلام، وهنا تلتقي بشخص ياباني يُغرم بها، فيتقلبان في حب شهواني، وعابر، أيضاً، لكنه مناسبة تسر فيه البطلة بقصة حب سابقة عاشتها مع جندي ألماني خلال الحرب، وقُتل عشية نهايتها، فتتعرض للتنكيل من طرف مواطنيها بتهمة الخيانة. والقصة، من هذه الناحية، تبجيل للذاكرة، واستحضار قوي للزمن، في طابعه البروستي، ذلك الذي شخّصه وصاغه مارسيل بروست بغنى ومهارة فنية يظهر فيه الصراع بين التذكر والنسيان في أعلى درجاته، وليغدو، انطلاقاً منه، وامتداداً، طريقة سردية للعب بالزمن، وإحدى كيفيات استخدامه، خاصة حينما تنتهي بداهة السرد ذي

الكرونولوجية الخطية، ويصبح الوعي بالزمن قضية وجودية معقدة، ويتعذر إمكانية تذكّره، فكيف باستعادته، قضية مستحيلة، ما قالته دوراس نفسها عن نصها بأنه يشهد عن استحالة الكتابة عن هيروشيما، عن الدمار، ولا نعرف معها هل الأمر ينطبق كذلك على الحب.

ولنشر أخيراً إلى المرحلة المسرحية من إنتاج مارغريت دوراس الأدبي، تمتد من 1957 إلى 1965، بانتظام وكثافة. ومن المناسب ذكره أن ميلها هذا إلى السيناريو السينمائي، والحوار المسرحي، جاء لتلبية حاجات مالية متزايدة، وهو ما مكّنها من تحقيق أمنية الاستقرار في سكن ريفي خاص بها، في قلبه المكان المحتفى به في النص الذي نترجم، والذي يمثل أبهى وأفسح فضاء لاحتواء ذاتها، وامتداد وحدتها الشاسعة، العميقة، منبع ومصب كتابتها. لا جرم أن نتاجها الثاني هذا له أهميته في مدونتها الأدبية، يغنيها ويكملها، وليس فضلة، خاصة وأنه جاء موازياً للروائي، ومستقى منه، وهي انخرطت فيه صنيع روائيين آخرين من قامتها، مثل أحد أعمدة الرواية الجديدة ألان روب غرييه، الذي اشتركت معه في سيناريو: «العام الفائت في مارنباد»، كان هو قد جعل الكتابة السينمائية مادة في محترفه الفني المركب.

ابتداء من روايتها: «Le ravissement de Lol V. Stein» «نشوة لول. استاين» (غاليمار، 1964)، ستحدث، وبإجماع النقاد* (نخص بالذكر منهم غايتون بيكون، هنري هيلو،

---

* اعتمدنا في إعداد هذا التقديم بصفة أساس على كتابَيْ :

Jean pierrot, Marguerite Duras, Paris, José Corti ;1986

Henri Godard, Le roman modes d'emploi,Gallimard, Folio essais, 2006

ألبريس، جان لوك سيلاز)، قطيعة جذرية في أعمالها، لها سلفاً مقدمات، يمكن تجميعها في الخصائص التالية: ـ توجُّهٌ نحو الإضمار والحذف ـ تقصُّد التشذيب والاقتصاد الشديد ـ تشبه الرواية بأسلوب النص الدرامي وكتابة السيناريو، ما يؤهل التركيز والكثافة ـ ينجم عن هذه الخصائص صعوبة التلقي، واستدعاء نمط قراءة مختلف، بعد أن أصبح القارئ مواجهاً بتخطيط تفكيكي، تيهي، للمكان، وللشخصيات والسلوك، فضلاً عن تقلب المشاعر، واستعادة شخصية واحدة كلازمة تتكرر في روايات متتالية (شخصية السيدة آن ماري سترايتر)، بما يَسِمُها بالغموض. إننا مضطرون للقفز على محكي هذه الرواية، طويل ومتشعب، حول شخصية ستاين، تخلي خطيبها عنها، وزواجها اللاحق واستقرارها العائلي، ثم عودتها الصدفوية إلى مكان صدمتها والاستعادة اللاواعية للماضي، بما يحدث ضرباً من الاستلاب له، الذي سيقود إلى سلوك لمعالجة ما يشبه العُصاب، أو لعله من وجوه تأويل هذه الشخصية، بدليل أن عالم النفس الفرنسي الكبير جاك لاكان، بعد أن كتب مقالة في تقريظ الرواية، هنأ المؤلفة لكونها نجحت، من وجهة نظره، بفهم تلقائي لظاهرة الاستلاب، في وصف «هذيان كامل من الناحية العيادية».

ومن نحو آخر، تعزز «نشوة لول» فكرة معضلة التذكر، وإمكانية استعادة ما يكون قد حدث، كما هو الشأن في سيناريو «هيروشيما حبيبي»، ما سماه التحليل النفسي بـ «التربية على النسيان»، الحقيقي لا الشكلي، الذي يبدو الزمن معه قد توقف، وإنما المحفز على تحرر الشخص،

الذي يجعله يستعيد ماضيه وهو يجدد تأويله، ويتمثله في تاريخه الشخصي، وبالتالي التمكن من تصفيته (ص210).

نصل أخيراً إلى بيت القصيد في هذا العرض لأهم أعمال دوراس الروائية، إلى رواية: «Le Vice - Consul» نائب القنصل، غاليمار 1965»، هذا العمل الذي أثار أكبر قدر من الصدى، والمساءلات وتعليقات الصحافة الأدبية والأقلام النقدية، هو ذاته الذي تفسح له المؤلفة مساحة موسعة في نصها الذي نترجم، وهي تعدد الإحالات عليه، بالأحرى على شخصياته الرئيس، التي لن تكف عن استعادتها في محكيات لاحقة، وتشكل عندها هاجساً ملحاحاً، شبه هذياني، بحيث تبدو أن لا فكاك لها منه، شأنها في ذلك مع شخص/ شخصية يان أندريا، اللقب الذي اختارته لأحد عشاقها وآخرهم، وخصته بروايتها «Yan Andréa Steiner» (POL 1992)، مع حضور مستديم في نصوص وإشارات عديدة أبرزها تجليه في فيلمها «India song» (1975) وقد نجم عن إكثار الإحالة إرباك القراء، وتعدد في التأويل حد التشويش، وصولاً إلى تفريغ المعنى وعدميته، أو لدورانه في حلقات صغرى من الحياة الحميمية للكاتبة، ما يتطلب الاستحضار المتلاحق لمحطات وشخوص حياتها، وأحياناً مقاطع محددة موصوفة في رواياتها، التي ستنسج ابتداء من الستينات على النول السير ذاتي. وهو ما سيقف عليه القارئ معنا، مضفوراً بالطريقة التقطيعية، والتعبير المتشظي الذي ترسل به الملفوظات، هي خاصية أسلوبية وحدها.

تحكي «نائب القنصل» قصة متعددة الروافد، والأحداث، كثيرة الشخصيات، ولا يمثل فيها النائب، الذي تحمل اسمه

إلا ظلّه تقريباً. يجري الفعل الروائي في الهند، بكلكتا، خلال فترة غير محددة، قبيل الحرب العالمية الأولى احتمالاً، في محيط السفير الفرنسي السيد استرايتر، وزوجته التي يحيط بها كوكبة من العشاق والمعجبين تنتقي منهم من تريد، امرأة متفرغة للاستقبالات والهوى، من منظور بيتر مورغان، السارد، وضيف السفير، الذي سيرقب عدة مرات، وهو على ضفة نهر الغانج، متسولة تأتي كل مساء قرب إقامة السفير، تتسول بقية طعام مع منبوذين آخرين، بادية الجنون، تسبح في النهر أحياناً، وتنشد أغنية من مقطع واحد، تتعرف فيها السفيرة على لحن أصله من اللاووس، حيث أقامت وقتاً، وتقع بعيداً جداً عن هذا المكان، فكيف وصلت، إذن؟ وهنا يتدخل مورغان ليجمع خيوط قصة المتسولة، لعله يؤلفها، لنعلم أنها قدمت من قرية في كمبوديا، طردت من بيت أبويها بعد أن حملت سفاحاً، فغادرت قريتها واجتازت طرقات وجغرافيا معقدة، واضطرت لبيع جسدها لتقتات في الطريق، إلى أن وضعت مولودها، وتخلّت عنه بالهند الصينية في أحد الأسواق لسيدة أوروبية أشفقت عليها.

مقابل هذه الحكاية الأليمة، يصور السارد طقوس عيش الجالية الأوروبية المستعمرة، سهرات السفيرة آن ماري استرايتر وضيوفها وعشاقها المقربين من زوجها السفير. تنتقل الرواية بعد هذا فتقدم لنا شخصية مضطربة، غريبة، نائب القنصل، وهو موظف السفارة الذي صار عبئاً على السفير، ومطلوباً نقله إلى تعيين آخر، بعد ارتكابه خطأ جسيماً تمثل في إطلاقه النار على المجذومين الذين يحاولون تسلق جدار الإقامة من أجل الطعام. هو الشخص نفسه

الذي سيحظى بإعجاب السيدة الأولى، وانتقاله للحظوة في ما بعد بعضوية الحلقة الضيقة المقربة للسفير. المهم في العلاقة أنه للمرة الأولى يشعر بانجذاب حقيقي، يبتلى بعاطفة الحب للحب ذاته. وتستمر الرواية في سرد أحداث العصبة الدبلوماسية والأوروبية، تنقلات السفير للصيد، وجلسات السفيرة، التي نفهم في الأخير مصير انتحارها، بينما النائب يستعد لمغادرة كلكتا، وهو لا يفوه بشيء.

وبالطبع، يحتاج الأمر إلى البحث عن المرامي من وراء هذه الحكايات المتقاطعة، والشخصيات المتنافرة المنسجمة في آن. منها، أولاً، أن الكاتبة استقت قصة المتسولة من صباها البعيد، إذ كانت رأت امرأة تضطر لبيع طفلتها في السوق، ما اخترقها جرحاً عميقاً، وتعتبره دوراس مهماز الرواية. في جميع رواياتها، إذن، بصمات من معيش مضى. ومنها، رسم التعارض بين جغرافيتين، وطقسين، خلفي لتعارض أكبر بين ثقافتي المستعمر والأهالي، صورة الأناقة والحذاقة الدبلوماسيين، ومشاهد التخلّف في الهند وفلول المجذومين، (صورة زوجة السفير، مقابل المتسولة الحمقاء) وحيث العلاقة بين المجموعتين تقتصر على ما ترميه الأولى للثانية من بقايا، وهو، بالطبع، ما يمثل من طرف الكاتبة، إدانة صريحة، ما يعطي للتوزيع الجغرافي دلالة رمزية قوية، ستستمر ملحة في الروايات اللاحقة.

أما يان أندريا، فالعلاقة به جاءت إثر لقاء بين الكاتبة وجمهور مدينة كايين، بالنورماندي، 1980، وحضر الشخص الذي يحمل اسم يان ليمي وهو من المعجبين، ومنذئذ وهو يراسلها، إلى أن استدعته بعد خمس سنوات ليلتحق بها في

باريس (هي في 66، وهو في عمر27)، ولم يفارقها إلى الموت (وضع عنها كتاباً بعنوان «M. D» (مينوي، 1983)، وعشقُها له تسلل في شغاف نصوص عديدة، تناجيه وتناغيه، ليتحول رمزاً وإشارة عن افتقاد وحنين، وأكثر.

وبالطبع، لا يمكن اختتام هذه الإضاءات السيرية الأدبية عن دوراس، دون التوقف بكلمات عند روايتها الأشهر، بين القراء، رواية الجائزة، «العشيق». نقول دفعة واحدة، بأنه عمل سير ـ ذاتي، محكي علاقة أقامتها لمدة عام ونصف، زمن مراهقتها بالهند الصينية، بشاب من هذا البلد، أثناء العطلة الصيفية، وتدريجياً تتوطد العلاقة وقد أخذ يلاحقها، لتصبح أخيراً عشيقة رسمية له. هذا الشاب ابن البلد الأصلي، وسليل رجل ثري، وهو نفسه يرفل في مظاهر الثراء من سيارة فارهة وثياب وإنفاق مسرف، سيمتد إلى عائلتها المحافظة رغم كل شيء، وإن هي في عوز شديد. ستصطدم علاقة العشق بعائق الجالية الأوروبية، فزميلات العاشقة سينبذنها في المدرسة، ويتخذن موقفاً من العائلة، وهذه الأخيرة رغم محافظتها وأخلاقها التقليدية ستضطر لغض الطرف، لما ذكرنا. وأخيراً، وهذا أكبر وجه ضد العلاقة، اعتراض عائلة العشيق، التي تعد له زيجة مرتبة، القرار الذي سينتصر في النهاية، وتغادر أسرة الفتاة الهند الصينية، بينما العاشقة تحمل خيبة أمل محموم باء بالخسران. ما نعرفه جيداً، هو أن دوراس عاشت فعلاً مقاطع من هذه القصة، وإن ليس بالتفصيل الروائي، إذ قامت، حسب مقتضى فن التخييل الذاتي بتحريف، وتمويه، وروائية خدعية لمعيش مضى، معيش عائلي واجتماعي وحضاري. غير أن دوراس، رغم

ما ثبته النقد من طابع سير ـ ذاتي، لرواية «العشيق» تحاول التنصل من هذه الصفة، زاعمة: «أن قصة حياتها لا توجد»، وكل ما هناك «حديث عن فترات مخفية من شبابها، وعن ما هو دفين لديها في بعض الوقائع، والمشاعر، والأحداث». وهي تبغي من وراء هذه الأقوال توكيد استحالة تركيب واستعادة ما عيش، أي تلك العلاقة الإشكالية القائمة بين التذكر والنسيان، وحالات وأحاسيس من هذا القبيل، جعلتها أحياناً، في سنواتها الأخيرة تقف على حافة الجنون. وإنها لمحقة من زاوية معينة، لأن السيرة الذاتية تتميز جوهرياً بكونها شاسعة إلى ما لا نهاية، فهي لا يمكنها أن تستنفد بتاتاً محمولات الذاكرة.

وما نحتاج إلى توكيده مجدداً، أن هذه الرواية، شأن أعمال سابقة، وأخرى عديدة لم نتريث عندها، هو حُمّى الرغبة، وقد تملكت بفتاة في المراهقة، وجعلتها تطوّح بالتقاليد، وحشمة العائلة، هي التي تربت في كنفها، ولا ينتابها أي شعور بالذنب مطلقاً وهي تسلّم جسدها لغريب مكتشفة معها، ومن خلال عشيقها، الشهوة المتأججة. هو مسارٌ كانت مارغريت دوراس قد انخرطت فيه باكراً جداً، وهي تعبر طرقات الحياة والكتابة، وتنتهي، في آخر ما كتبت «أن تكتب» إلى نظم نشيد الوحدة، بالقوة والشعرية والرهبة، التي سيكتشفها معنا القارئ في ترجمتنا لهذا النص الفريد، مبنى ومعنى، ونتمنى أن يكون كذلك نقلاً.

الحق، نعترف أننا وجدناه صعباً، لا يسلس أسلوبه ومعانيه بسهولة، فيما يظهر بسيطاً، مُيسَّراً ومشوقاً. وقد تقلب هذا النص زمناً بين أيدينا، تداولناه بالقراءة والتأمل مرات،

وأحسسنا بأهمية نقله إلى العربية، لكننا في كل مرة كنا نتقاعس ونتردد، نخشى أن لا يستجيب لنا بما يكشف عن محتواه ومقاصد مؤلفته، قريبة وبعيدة، وهي، لعمري، شتى. بعضها شفيف، وآخر مستغلق، أو إنها هي نفسها لا تذهب بعيداً في فركه، مكتفية بالإشارة، باللمحة، بالومضة، بالإحالة العابرة على ما ينبغي لجمهرة القراء أن يكونوا قد خبروه عن حياتها ومدونتها الأدبية كلها، ما يدفعنا إلى القول بأن قراءة مارغريت دوراس لا يمكن أن تكون سياحية، أو عرضية، وتستوجب الانتظام في سلك يبدأ من ألفها إلى يائها، أو على الأقل في أحد أسلاكها، باعتبار تنوع رؤاها وأساليبها، بذا فهي من طراز الكتّاب الذين يستوجبون قارئاً خاصاً، قل متخصصاً، شأن عمالقة الرواية عموماً. هي نفسها ظلت تطرح سؤال الكتابة قائلة بـ «*أن تكتب، هو أن تجدك أمام فراغ هائل، بدون أي فكرة عن أي كتاب، أمام كتاب محتمل، أمام لا شيء*» وعندها أن الوحدة، والصمت، والانعزال، وكذا الفقر - هي التي انتهت غنية - تعد الفضائل المثلى للكاتب، ولها هي الشامخة، التي وضعت أزيد من أربعين عملاً، ومسرحيات وسيناريوهات وعشرات الحوارات، وغداً ستصدر أعمالها الكاملة في إصدارات «La pléade» (غاليمار) المخصصة لكبار الكلاسيكيين، للخالدين. في الأحوال كلها ثمة خيط أحمر ناظم للحياة والأعمال ينسج نص «أن تكتب» هو الذي يفترض أن القارئ النبيه يتتبعه، وبه يستضيء للفهم والاستزادة، وهو بالضبط ما سعينا لحبكه على امتداد التقديم. ولا شك أخيراً أن القارئ النبيه، المتمرس خاصة على بنية الجملة العربية سيلحظ أحياناً،

بل كثيراً، بعض التقطع أو التصنع في التراكيب، وقد تبدو له جمل ما ناقصة أو مبتورة، ربما قصيرة النفس، وهو ما عانينا منه بشدة في هذه الترجمة، فحاولنا جهد الإمكان الوفاء، من جهة، لأسلوب الكاتبة الإيمائي، المختزل والمكثف، المتشظي في كثير من وجوهه، وهي طريقة سارت على منوالها المؤلفة في أعمالها الأخيرة، ومن جهة ثانية، الالتزام ببنية التركيب العربي، مقتضيات أسلوبه، فلا يأتي ركيكاً ولا مستهجناً، فضلاً عن غاية جلاء المعنى وبيان اللغة، مقومان لا غنى عنهما في الأدب والفصاحة، لاسيما أننا أمام نص أدبي بامتياز. فعسى أن تكون هذه الإضاءات، وملاحظات أخرى مطوية، أداة ترافق القارئ لتلقي وتذوق هذا النص الفريد لكاتبة من نوابغ الأدب الروائي الغربي المجدد حقاً في القرن العشرين، والمدشنة مع أقران لفتح مبين في الحداثة الأدبية، والحرية الإنسانية التي هي القيمة الكبرى للإبداع دائماً.

أحمد المديني

إنك في البيت حيث تكون وحيداً. ليس خارج البيت ولكن بداخله. في الحديقة توجد طيور وقطط، ويوجد أيضاً سنجاب وابن مقرض. أنت لا تكون وحيداً في الحديقة، وإنما في البيت، على درجة من الوحدة حتى لتضيع. الآن فقط أعرف أني مكثت هنا عشر سنوات. وحيدة. ولأكتب كتباً علّمتني، أنا وآخرين، أنني الكاتبة التي صرت. كيف حدث هذا؟ وكيف يمكن لهذا أن يقال؟ ما أستطيع قوله أن نوع الوحدة التي عشت في نوفل شاتو (Neauphle) قد صُنعت من أجلي، لي أنا. وأنني في هذا البيت وحده أكون وحيدة. لأكتب: لأكتب بطريقة لم أفعل من قبل. لأكتب كتباً لمّا تزل مجهولة عندي، ولم يسبق أن قررتها، ولا أحد قررها. هنا كتبت «Le Ravissement de vol V. Sten» (رواية، غاليمار، 1964) هو و«Le Vice-consul». (رواية، غاليمار، 1965)، ثم كتباً أخرى بعد هذه. فهمت أنني شخص وحيد مع كتابته، وحيد وبعيد عن كل شيء. استمر هذا عشر سنوات ربما، لم أعد أذكر. نادراً ما حسبت الوقت الذي قضيته في الكتابة، ولا الوقت عموماً. بلى، حسبت الوقت الذي قضيته بانتظار روبير أنتليم Robert Antelem [تزوج دوراس سنة 1939 وافترقا سنة 1947، توفي

سنة1990] وماري لويز، أخته الصغرى. بعد ذلك كففت عن العدّ.

الكتابان المذكوران، كتبتهما في الطابق العلوي من البيت، في غرفتي، ذات الدواليب الزرقاء، التي، من أسف، أتلفها بنـاؤون نـاشؤون. كتبت أحيانـاً، هنا أيضـاً، فـوق طاولـة الصالون هاته.

لقد حافظت على الوحدة التي كتبت بها كتبي الأولى. نقلتها معي. كتابتي أحملها معي حيثما أذهب. إلى باريس، أو تروفيل، أو نيويورك. في تروفيل توقفت خشية أن يلحقني مصير لولا فاليري ستين [بطلة رواية دوراس Le ravissement de Lola V. Stein، غاليمار، 1964]. وفي تروفيل كذلك تجلّى لي اسم يان أندريا ستينر [عشيق دوراس ورفيق عمرها من سنة 1980 إلى رحيلها في 3 آذار (مارس) 1996، وبطل روايتها بالإسم نفسه Yan Andréa Steiner, P. O. L,1992]، ببداهة لا تنسى. وهذا منذ عام.

إن وحدة الكتابة هي وحدة بدونها لا يُنتج المكتوب، أو سيتفتت باحثاً عن ما يمكن أن يكتبه. سيفقد دمه، ولن يعترف به المؤلف. وقبل هذا لا ينبغي أن يُملى على أي سكرتيرة، مهما بلغت من مهارة، ولا في هذه المرحلة أن تُعطى لأي ناشر.

ينبغي دائماً وجود عزل بين الكاتب والأشخاص المحيطين به، أي الوحدة. هي وحدة المؤلف، وحدة ما يُكتب. لبدء شيء ما، نتساءل ما هو هذا الصمت الذي حولنا. وهذا يتم عملياً لدى كل خطوة نخطوها في البيت، وخلال كل ساعات

النهار، ومع كل ضوء، سواء جاء من الخارج، أو من المصابيح المشتعلة بالنهار. إن هذه الوحدة الحقيقية للجسد لتغدو نفسها وحدة المكتوب التي لا تُغتصَب. لم أحدِّث أحداً بهذا. في هذه المرحلة من وحدتي الأولى، كنت قد اكتشفت بأن الكتابة هي ما يجب أن أفعل. وهو ما سبق لريمون كينو أن أكده لي [Raymond Queneau 1976 - 1903 شاعر، روائي وكاتب مسرح فرنسي]؛ لقد أصدر حكمه النافذ: «لا تفعلي شيئاً آخر غير هذا؛ اكتبي.».

أن أكتب، ذا الشيء الوحيد الذي عمّر حياتي وفتنها. وقد فعلته، إذ الكتابة لم تغادرني قط.

غرفتي ليست سريراً، لا هنا ولا في باريس، ولا في تروفيل. هي نافذة ما، وطاولة، وعادات حبر أسود، لأنواع حبور سوداء نادرة، هي كرسي ما. وهي بعض عادات أجدد الصلة بها حيثما ذهبت، أنّى ذهبت، حيثما كنت، حتى في الأماكن نفسها التي لا أكتب فيها. كغرف الفنادق، مثلاً. عادة، أتوفر على مشروب الويسكي في حقيبتي في حالة ما أرقت، أو ألمّ بي يأس مباغت. في هذه الفترة كان لي عُشّاق، إذ من النادر أن أبقى بدون عُشَّاق. وهم تآلفوا مع عزلة نوفل شاتو، وكم سمحت لهم فتنتها أن يكتبوا أحياناً كتباً. من النادر أن أطلع هؤلاء العُشَّاق على كتبي. لا ينبغي للنساء أن يطلعن عُشَّاقهن على ما يضعن من كتب. وبمجرد ما كنت أنهي فصلاً أخفيه عنهم. سلوك لصيق بي، حد أني تساءلت كيف يمكن للمرأة أن تتصرف وهي زوجة أو لديها عشيق. وبهذه المناسبة على المرأة أن تخفي على عُشَّاقها حُبَّ زوجها. أما حُبّي أنا فلم

يوجد ما يعوضه، وهو ما أعلمه في حياتي كل يوم.

هذا البيت هو مكان الوحدة، رغم أنه يطل على زقاق، وعلى ساحة، على بركة قديمة، على المجموعة المدرسية للقرية. حين تتجمد البركة يأتي الأطفال ليتزلجوا فيشوشون على عملي. أتركهم للعبهم، بل أراقبهم. جميع النسوة اللواتي لهنّ أطفال يراقبن هؤلاء الأطفال، العاقين، المجانين، مثل كل الأطفال. إنها، أي خوف عليهم، أي ترقب للخطر المحدق بهم في كل مرة، وأي حب!!!

نحن لا نجد الوحدة، وإنما نصنعها. وأنا صنعتها. لأنني قررت أن هذا المكان هو الأليق بي لأكون وحيدة، من أجل كتابة كتبي. هكذا جرت الأمور. ولقد كنت وحيدة في هذا البيت، أغلقت على نفسي فيه، وشعرت أيضاً بالخوف. ثم حصل أني أحببته. أصبح هذا المكان بيت الكتابة. من هنا تخرج كتبي، من هذا الضوء، وهذه الحديقة، من الضوء الظليل للبركة. لقد احتجت إلى عشرين عاماً لأكتب ما سجلته هنا.

بالإمكان التنقل في هذا البيت على امتداد طوله. ويمكن التحرك فيه جيئةً وذهاباً. ثم هناك الحديقة، ها أشجار معمّرة، وأخرى فتية، أشجار برقوق، تفاح وكرزة، بينما ماتت شجرة المشمش. قبالة غرفتي شجرة سرو، وكرزيات يابانية وسوسن. أمام غرفتي شجرة قصب فخمة، [التي وصفت في فيلمها، L'homme Atlantique,Film,prod. Berthemont.]. نافذة صالة الموسيقى. ثمة شجيرة كاميليا غرسها من أجلي ديونيس ماسكولو [أديب من زمرة أصدقائها، (كان بالأحرى عشيقاً لها، أنجبت منه ابناً يدعى جان سنة1947) مع جماعة

من كبار الأدباء، والشخصيات، منهم كامو، ومتيران، خاصة حين قطنت شقتها 5 زنقة سان بونوا، بحي سان جرمان، التي تحولت إلى عنوان مثير خلال وبعد الحرب العالمية الثانية].

أثثتُ هذا البيت، أولاً، ثم أعدت صباغته. ثم، ربما بعد عامين بدأت حياتي فيه. هنا أنهيت Lol V. Stein [الرواية المشار إليها أعلاه] ، كتبت الخاتمة هنا وفي تروفيل قبالة البحر. كلا، لم أكن وحيدة وقتها. كان معي رجل خلال هذه الفترة، إنما لم نكن نتكلم. فبما أني كنت أكتب، توجّب الحديث عن الكتب. وهذا ما لا يتحمله الرجال، لا يتحملون امرأة تكتب. إنه أمر لا يطاق بالنسبة للرجل، شاق للجميع، ما عدا لـ Robert A.
[المعنيّ هنا هو روبير أنتيلم، العشيق المشار إليه أعلاه]

ومع ذلك، ففي تروفيل (Trouville) هناك الشاطئ، البحر، آفاق السماء الشاسعة هي والرمال. ولقد كانت هذه، وهنا، هي الوحدة. في تروفيل نظرت إلى البحر حتى اللانهاية. تروفيل هي وحدة حياتي بأكملها. ما زلت أحتفظ بهذه الوحدة، هنا لايمكن القبض عليها، هي حولي. أحياناً أغلق الأبواب، أنقطع عن الهاتف، أقطع صوتي، أمتنع عن كل شيء.

بوسعي قول كل ما أريد، لكني لن أجد أبداً لماذا نكتب، ولا كيف نكتب.

مرات، حين أكون بمفردي في نوفل شاتو (Neauphle-Château)، أستعيد التعرف على أشياء من قبيل محرك تبريد. أتذكر أنه كانت فوقه قطعة خشب كبيرة هي التي جلست عليها طويلاً، وأنا أتأمل مرور السيارات تباعاً.

حين أكون هنا وحيدة، لا أعزف على البيانو. عزفي لا بأس به، إنما قليل، لاعتقادي بأني لا أستطيع العزف في وحدتي، حين لا أحد غيري في البيت. من الصعب تحمّل هذا، إذ يظهر فجأة أن لهذا معنى ما. في حين ليس إلّا الكتابة ما له معنى في بعض الحالات الشخصية، وبما أنني أجُسُّها، فإنني أمارسها. فيما يبقى البيانو بالنسبة إليَّ مادة بعيدة، ويصعب الاقتراب منها. أظن أنني لو احترفت عزف البيانو لما كتبت كتبي أبداً. غير أني لست متأكدة من شيء، وأظن هذا أيضاً خطأً، ففي جميع الأحوال كنت سأكتبها حتى في حالة الموسيقى الموازية. كتل لا مقروءة، إنها كاملة. أبعد ما تكون عن مثل كتاب السيد المسيح أو جان سباستيان باخ [المؤلف الموسيقى الكلاسيكي الشهير، 1685-1750]. كلاهما مدوخان بدرجة متكافئة.

الوحدة تعني أيضاً: إما الموت، أو الكتاب، لكنها تعني الكحول قبل كل شيء. تعني الويسكي: لم أستطع أبداً حتى الآن، أبداً، اللهم أن أبحث عن هذا بعيداً جداً. لم أستطع أبداً أن أبدّ كتاباً دون أن أتمّمه. لم يسبق لي أن وضعت كتاباً لا يمثل غاية وجود في حد ذاته طالما هو مكتوب، أياً كان هذا الكتاب، وفي كل وقت، في جميع الفصول. هذا العشق اكتشفته هنا في منطقة الإيفلين (Les Yvelines) وفي هذا البيت، فقد أصبح لي أخيراً بيتٌ أختبئ فيه لأكتب. أردت أن أعيش في هذا البيت. لماذا؟ بدأ الأمر هكذا. مثل كذبة. قلت وأنا أقتنيه، ربما لأكتب. كنت قد شرعت في كتب تخليت عنها، ونسيت عناوينها. إلّا كتاب Le Vice-Consul، لم أتخل عنه البتة. فيما غفلت عن. Lol V Stein . لا أحد يقدر التعرف عليه، لا أنتم ولا أنا.

وحتى ما قاله لاكان (Lacan) [جاك لاكان (1901-1981)، عالم النفس الفرنسي، الذي يعد من كبار مطوري التحليل النفسي بعد فرويد] لم أفهمه بتاتاً، هو الذي أدهشني. هذه الجمله بالذات: «إنها لا تعرف أنها تكتب وهي تكتب. لأنها ستضيع، وستكون مصيبة.». أصبحت هذه الجملة عندي نوعاً من الهوية، من مبدأ «حق القول» المتجاهل تماماً من طرف النساء.

كأن توجد في حفرة، في قاع حفرة، في وحدة شبه كاملة، وتكتشف أن الكتابة وحدها ستنقذك. وأن تعدم أي موضوع لكتاب، بدون أي فكرة عن كتاب، فأنت عندئذ ستلقى نفسك، ستستعيدك أمام كتاب. أمام فراغ هائل. كتاب محتمل. أمام لا شيء. أمام مثل كتابة حية وعارية، مثل كتابة مريعة، من الشاق جداً تحملها. أحسب أن الشخص الذي يكتب لا يتوفر على فكرة مسبقة عن الكتاب، أن يديه فارغتان، والرأس فارغ، وأنه لا يعرف عن مغامرة الكتابة سوى الكتابة الجافة والعارية، بلا مستقبل، بلا صدى، تلك البعيدة، بقواعدها الذهبية، البدئية: الإملاء والمعنى.

(نائب القنصل) قيل عنه إنه يصرخ بلا صوت. لا أحب هذه العبارة، لكني حين أعيد قراءة الكتاب أجدها أمامي، شيء من معناها. صحيح أنه كان يصرخ كل يوم، لكن من مكان سري بالنسبة إليّ. وكما نصلّي كل يوم فهو كان يعوي. هذا صحيح، فقد كان يصرخ عالياً، وفي ليالي لاهور كان يطلق النار في حدائق شاليمار ليقتل. أياً يكن، المهم أن يقتل. يقتل من أجل القتل. بما أن أيّاً كان يعني عنده الهندَ كلَّها في حالة تفكك. كان يصرخ في بيته، وفي الإقامة القنصلية، وحينما

يكون وحيداً في الليلة السوداء لكلكُتا المقفرة. إنه مجنون، مجنون بالذكاء هذا (Vice- consul)، في كل ليلة يقتل لاهور.

لم ألتق به في أي مكان آخر، لم ألتق به إلّا في دور الممثل الذي لعبه صديقي العبقري ميخائيل لونسدال. وحتى في الأدوار الأخرى، يبقى (Vice- Consul) فرنسا في لاهور، إنه صديقي، وأخي.

هو من أعتقد به، وصرخته هي «السياسة الوحيدة»، وهو، أيضاً، مسجل هنا في نوفل شاتو. هنا كلّمها هي، نعم هنا، Delphine Seyrig، ثم هي، Anna - Maria Guardi, .A. - M. S. وكل مجموعة الفيلم بكوا [الممثلون المشاركون في الأداء]. كانت دموعاً تلقائية، عفو الخاطر، حتمية، الدموع الحقيقية، دموع شعوب الفقر.

في الحياة، هناك ما لا نفلت منه، وفيه كل شيء يصبح عرضة للشك: الزواج، الأصدقاء، وخاصة أصدقاء الأزواج. وليس الطفل، فالطفل لا يصبح أبداً عرضة للشك. وينمو هذا الشك حولنا، هذا الشك في وحدة، شك الوحدة. منها وُلد. نستطيع من الآن تسمية الإسم، وأعتقد أن كثيراً من الناس لا يستطيعون تحمل ما أقوله هنا، سيهربون منه. ربما لهذا السبب ليس كل شخص كاتباً. نعم، هذا هو الفرق. هذه هي الحقيقة. لا شيء غير ذلك. الشك، هو أن تكتب. وإذن، فهو الكاتب نفسه. ومع الكاتب الجميع يكتب، ولقد عرفنا هذا دائماً.

أظن أيضاً أنه بدون هذا الشك الأول في الحركة نحو الكتابة لا توجد وحدة. لا أحد كتب أبداً بصوتين. . أمكن

الغناء بصوتين، ووضع الموسيقى، ولعب كرة المضرب، أما الكتابة، فلا. فأبداً. سريعاً ما ألفت كتباً دُعيت سياسية، والأول هو، Abahn,Sabana,David [رواية، غاليمار، 1970] من بين الأعز عندي. ربما هو مجرد تفصيل القولُ بأن الخوض في كتاب لهو أصعب نوعاً ما من خوض الحياة اليومية، إنما الصعوبة موجودة، فمن الصعب حقاً الذهاب في كتاب نحو القارئ، باتجاه قراءته. لو لم أكن كتبت لصرت لا شفاء لي من الكحول. هي حالة فعلية أن تضيع بدون أن تقدر على الكتابة أبداً. . . هنا نقبل على الشرب. وبمجرد ما نضيع، ولا يبقى لنا ما نكتبه، ما نضيّعه، فإننا نكتب. وبينما الكتاب هنا، ويصرخ فينا بطلب إنهائه، فإننا نكتب، ونضطر للوجود في صفه. إنه لمن المستحيل التخلي عن كتاب قبل أن يصبح مكتوباً حقاً - أي وحيداً، ومتحرراً منك أنت من كتبته. وهو، أيضاً، شيء لا يحتمل، كجريمة، لذا لا أصدق الناس الذين يقولون: «لقد مزقت مخطوطي، لقد رميت بكل شيء.» لا أصدق البتة. وهنا، إما أن ما كُتب لم يوجد بالنسبة للآخرين، وإما أنه لم يكن كتاباً. وحين لا يكون كتاباً، فذا ما نعلمه دائماً، وأما حين لن يكون كتاباً أبداً، فهو ما لن نعرفه أبداً.

عندما أنام أغطّي وجهي، كنت أخاف مني. لا أعلم كيف ولا لمه، ولهذا السبب كنت أشرب قبل النوم. لأنساني. يمر الكحول سريعاً إلى الدم، وبعدها تنام. هي مقلقة الوحدة الكحولية. تسمع معها القلب ينبض بقوة فجأة.

كل شيء كان يُكتب حين كنت أكتب في البيت. الكتابة في كل مكان. وحين كنت أقابل الأصدقاء، كان يصعب عليَّ

أحياناً التعرف عليهم. مرَّت عليَّ أوقات صعبة من هذا النوع، طالت، ربما عشر سنوات. وكذلك ظل الحال مرعباً عندما كان يزورني أصدقاء أعزاء جداً.

لم يكونوا يعرفون شيئاً عني، كانوا يريدون بي خيراً، ويأتون بطيبة ظانين أنهم يفعلون بي خيراً. والأغرب من هذا كله، أنني لم أفكر في الأمر.

إن الكتابة توحّشك، تلحقنا بوحشية ما قبل البشرية. وإننا لنتعرف عليها دائماً. إنها وحشية الغابات، القديمة مثل الزمن. وحشية الخوف من كل شيء، المتميزة والمنفصلة عن الحياة نفسها. نكون متوترين، ولا نستطيع الكتابة بدون قوة الجسد. ينبغي أن تكون أقوى منك للإقدام على الكتابة، تحتاج أن تكون أقوى مما تكتب. أجل، إنه لشيء غريب حقاً. ليست الكتابة وحدها، المكتوب، هي صرخات حيوانات الليل، صرخات الكل، صرخاتكم أنتم وأنا، صرخات الكلاب. هو الابتذال المكثف والموئس للمجتمع. والألم هو المسيح وموسى والفراعنة وكل اليهود، وكل أطفال اليهود، وأيضاً أقوى ما في السعادة. هذا ما أعتقد.

بيتي هذا في نوفل شاتو، اشتريته بمال حقوق السينما عن كتابي (Un barrage contre lepacifique) [رواية، غاليمار، 1950، وأُنتج سينمائياً مرتين: سنة 1958 و2008]. هو مُلكي، ومسجَّل باسمي. هذه المُلكية سابقة لجنون الكتابة، هذا الضرب من البركان. أعتقد أن لهذا البيت أثراً ما. كان هذا البيت يواسيني عن كل أحزان طفولتي. باقتنائه عرفت أني فعلت شيئاً مهماً لي، ونهائي. شيء لي وحدي، ولولدي، وهذا

للمرة الأولى في حياتي. ولكم اهتممت به، ونظفته. وحين خضت غمار كتبي، غدا اهتمامي به أقلّ.

لكم تأخذك الكتابة بعيداً، حتى لتجهز عليك. كل شيء يأخذ بغتة معنى بالعلاقة مع الكتابة، ما يبعث على الجنون. الذين نعرفهم [مثلاً] ننكرهم، ومن لا نعرف نتصور أننا سمعناهم من قبل. ولا شك أن الأمر ببساطة يرجع إلى كوني كنت قد تعبت من العيش، أكثر من الآخرين. كانت حالة ألم بدون الإحساس به. كلا، لم أكن أسعى إلى حماية نفسي من الأفراد الآخرين، خاصة من أولئك الذين لي بهم صلة. لم يكن حزناً، بل هو اليأس. كنت منخرطة في العمل الأشقّ في حياتي: كتابة حياة عشيقي في لاهور. كتابة (Le Vice-Consul). أمضيت ثلاث سنوات في إنجازه. وكم كنت عاجزة عن التحدث في الموضوع لأن أهْوَن تدخل في الكتاب، أقلّ رأي «موضوعي» كان سيمحو كل شيء في هذا الكتاب. وأي تصحيح له كان سيتلفه، بقدر ما يتلف معرفتي عنه. هذا الوهم الذي لدينا ـ وهو صحيح ـ بأننا وحدنا كتبنا ما كتبنا، سواء جيداً أم رديئاً. وحين كنت أقرأ ما كتبه النقد وجدتني أغلب الوقت متأثرة بما يقال من أن هذه الكتابة لا تشبه أي شيء [قبلها]، أي أنها تنضم إلى الوحدة الأصلية للمؤلف.

أظن أني اشتريت بيت نوفل شاتو، أيضاً، من أجل الأصدقاء، لاستقبالهم، لكنني فطنت أنني أخطأت، فقد اشتريته لي. الآن فقط أعرف هذا وأقوله. في بعض الأماسي كان هناك أصدقاء كثر، عائلة غاليمار [أنطوان غاليمار، صاحب دار النشر الباريسية الشهيرة التي تحمل اسمه] تحضر

باستمرار، بنسائها وأصدقائها، خمسة عشر نفراً هم أو أكثر. كنت أطلب منهم الحضور باكراً لنتمكن من تسوية وضع الطاولة في غرفة واحدة كافية لتجمعنا. هذه الأمسيات كانت هانئة للجميع، هي الأسعد. كان معنا أنتلم، وديونيس ماسكولو وأصدقاؤهما. وعُشّاقي، أيضاً، خاصة منهم جيرار جارلو [كاتب روائي، فرنسي] الذي كان مثال الغواية، والذي أصبح من أصدقاء آل غاليمار.

حين يحل ضيوفي بالبيت أحس بالألفة والتخلي في آن. وهذه الوحدة تُمتحن في الليل خاصة. تخيلوا دوراس في الليل وهي في سريرها نائمة وحدها في بيت من أربعمائة متر مربع. حين كنت أذهب إلى نهاية الدار، هناك، نحو بقعة أسميها «البيت الصغير» أحس بالفضاء سيطبق عليّ كفخّ. أعترف أني شعرت بالخوف كل مساء، ومع ذلك لم أسع أبداً ليشاركني أحدٌ السكن. يتفق لي أن أخرج في وقت متأخر من المساء. هي جولات أحبها، برفقة أهل القرية والأصدقاء، سكان نوفل شاتو. نثرثر كثيراً. نذهب إلى ما يشبه كفتيريا كبيرة مثل قرية من عدة هكتارات. في الثالثة صباحاً تختنق بالمرتادين، وأظن اسمها هو بارليII . هي أماكن كنا نضيع فيها، أيضاً. . وهنا، ترى الأطفال يراقبون مثل البوليس هذا المجال الرحب لوحدتنا.

ليس بيتاً ريفياً هذا البيت، كلا، إنه ضيعة، مع بركة، وقبل ذلك امتلَكَها موثّق من هيئة كبار موثقي باريس. حين فُتح لي الباب للمرة الأولى رأيت الحديقة، واستغرق ذلك بضع ثوان، فقلت بانبهار إني سأشتري البيت، وأنا في العتبة.

اشتريته فوراً، ودفعت الثمن نقداً عدّاً. الآن أصبح بيت جميع البيوت، وقد وهبته لابني، فهو لنا معاً. أظن أنه متعلق به قدر تعلقه بي، وقد أبقى على كل شيء مني فيه. بإمكاني الاستمرار في البقاء وحيدة: فهنا منضدتي، سريري، وهاتفي، ولوحاتي، وكتبي، وكذلك سيناريوهات أفلامي. حين أزور البيت أرى ابني سعيداً جداً، وهذه السعادة هي حياتي الآن.

إن الكاتب لشأن مثير، إنه تناقض، وكذلك هو فقدان المعنى. وأن تكتب لهو أيضاً أن لا تتكلم. أن تصمت. أن تعوي بدون ضجيج. وهو مريحٌ الكاتب، كثيراً ما يَسمع. قليل الكلام لأنه من المستحيل أن تتكلم لأحد عن كتاب كتبتَه، وخاصة عن كتاب أنت بصدد كتابته؛ هذا مستحيل. وهذا خلافاً للسينما، وللمسرح، ولفنون أخرى، قُلْ على خلاف كل القراءات. الأصعب بينها. بل هو الأسوأ. إذ الكتاب هو المجهول، هو الليل، المغلق، هو ذا. هو الكتاب يتقدم، ينمو، يمشي في الاتجاهات التي نظن أننا حرثناها، يسير نحو وجهته الخاصة ووجهة مؤلفه، والهالك بعد صدوره: إذ يفترق معه، مع الكتاب المحلوم به، مثل الإبن الأخير، المحبوب أكثر.

إنَّ كتاباً مفتوحاً لهو الليل، أيضاً.

لا أعرف لِمَ تُبكيني الكلمات التي نطقتُ بها للتو.

أن تواصلَ الكتابة رغم اليأس. لا: مع اليأس. أيّ يأس هذا؟ أنا لا أعرف اسمه. أن تكتب إلى جان [Jean الإبن] ما يسبق الكتابة هو تبديد لها. ومع ذلك نحتاج إلى تقبل فكرة أن التبديد هو العودة إلى كتاب آخر، نحو ممكن آخر للكتاب ذاته.

لم يكن ضياعي في البيت إرادياً البتة. لم أكن أقول: «إنني محبوسة هنا طيلة أيام السنة». كلا، لم أكن محبوسة، وخطأ قوله. نعم، كنت أتسوّق، وأتردد على المقهى، لكني كنت هنا في الآن عينه. القرية والبيت عندي سيان. وكذلك المنضدة أمام البركة، والحبر الأسود، والورق الأبيض، سيان. أما بالنسبة للكتب فلا، فجأة، ليس الأمر سيان أبداً.

قبل مجيئي، لم يكتب أحد في هذا البيت. سألت مختار القرية، سألت الجيران، والتجار. أبداً، لم يحدث. تلفنت مرات إلى المحافظة في فرساي لأسأل عن مَن سكن قبلي هذا البيت. في سجل عائلات الساكنين وأسمائهم ومهنهم، لم يوجد أي كاتب، بينما كان بالوسع أن تكون أسماء كتّاب. جميعهم. كلا. إنها ضيعات عائلات من هنا، وما وجدته في الأرض هو حاويات أزبال ألمانية، إذ سبق للألمان أن قطنوا في هذا البيت.. ووجدت قواقع كثيرة، وعلباً فارغة لمواد غذائية ثمينة، كالكافيار، مثلاً. وكثير من الأواني المكسورة، من منطقة سيفر، بحكم الرسوم المنقوشة عليها. أما الأزرق فهو الأزرق البريء لعيون بعض أطفالنا.

حين ننتهي من وضع كتاب لا نستطيع القول ونحن نقرؤه بأن هذا الكتاب هو ما كتبناه حقاً، ولا ما هي الأشياء المكتوبة فيه، ولا بأي يأس أو أمل، لوجدة ما أو ضياع لكائننا الشخصي. لا شيء من هذا، أخيراً، يمكن أن نراه في كتاب. تصبح الكتابة نمطية نوعاً ما، منضبطة. لاشيء يحدث في مثل هذا الكتاب، الذي انتهى ووُزع، وتراه يلتحق بالبراءة اللامحسوبة لمجيئه إلى العالم.

وأن تكون مع الكتاب غير المكتوب بعد، هي أن تكون في السبات الأول للبشرية. هو ذا. وهو أيضاً أن تكون مع الكتابة وهي بُور. هي أن تحاول البقاء على قيد الحياة. هي أن توجد في مخبأ في وقت الحرب، إنما بدون صلاة ولا إله؛ بدون أي فكرة سوى هذه الرغبة المجنونة، بأن تقتل الأمة الألمانية، إلى آخر نازي [!].

لقد كانت الكتابة دائماً بدون مرجعية، وإلا فهي.. فهي ما تزال، كما في بدئها. ما تزال متوحشة. مختلفة. وخلا الناس، الأفراد الذين يتنقلون في كتاب، فإننا لا ننساهم أبداً في العمل، ولا المؤلف يأسف عليهم. إنني متأكدة من هذا. وإذن، فهو دوماً الباب المشرع على التخلي. فثمة الانتحار في وحدة كاتب. وإننا لوحيدون في وحدتنا الخاصة نفسها، هذه التي تظل دائماً لا قبل لنا بها، دوماً خطرة. أجل، إن ثمة ثمناً نؤديه لأننا جرؤنا على الخروج والكتابة.

في البيت، أجلس للكتابة في الطابق الأول. ثم انتقلت للكتابة في الصالة الكبرى بالطابق السفلي ليخف شعوري، ربما، بالوحدة، ولأرى الحديقة.

يوجد هذا في الكتاب: أن الوحدة تشمل العالم بأكمله، هي في كل مكان، غزت كلّ شيء.

ما زلت أؤمن بهذا الغزو شأن الجميع. الوحدة هي ما لا نستطيع بدونها أن نفعل شيئاً. بدونها لا نرى بعد أي شيء. هي طريقة تفكير وعقل، إنما بفكرة اليومي وحده. يوجد هذا أيضاً في وظيفة الكتابة، وقبلها ربما أن يقول المرء بأنه ما ينبغي أن تقتل نفسك يومياً، بما أننا نستطيع أن نقتل أنفسنا

كل يوم. هذه هي كتابة كتاب، وليس الوحدة. أتحدث عن الوحدة، لكنني لم أكن وحيدة، لأنه كان عندي عمل أحتاج المضي فيه إلى النهاية، إلى الوضوح الكامل، عمل شاق، أعني كتابة «نائب القنصل». ولقد أُنجز وتُرجم إلى لغات العالم، وحُفظ. في هذا الكتاب يطلق (نائب القنصل) النار على الجذام، والمجذومين، والبؤساء، والكلاب، ثم يطلق النار على البيض، وعلى الحُكّام البيض. كان يقتل الجميع، عداها هي. هي من غرقت ذات صباح في الدلتا، هي لولا فاليري ستين، [بطلة رواية Le ravissement de L V. Stein] ملكة طفولتي، وملكة س. ثالا، زوجة حاكم (Vinh Long).

لقد كان أول كتاب في حياتي. في لاهور، وأيضاً في كامبوديا، في المَزارع، وكلّ مكان.

تبدأ رواية «نائب القنصل» بالصبيّة ذات الخمسة عشر ربيعاً وهي حامل، المطرودة من بيت أمها، والتي تتنقل في المرتفعات الرخامية الزرقاء لمنطقة بورسا؛ Pursat [بكامبوديا]. ثم لا أتذكر كيف يستمر الوضع. أذكر أني عانيت كثيراً للعثور على هذا المكان، جبل بورسا الذي لم يسبق لي أن وطأته. كانت الخريطة موضوعة فوق منضدتي، فاتبعت ممرات مسير المتسولين والأطفال ذوي السيقان المكسورة، والذين كانوا يقتاتون على النفايات. كان كتاباً صعباً إعداده، ولم تكن لدي خطة لقول حجم الشقاء لأنه لم يتبق أي شيء من الأحداث المرئية التي تسببت فيه. لم يبق إلّا الجوع والألم.

لم يك ثمة أي تسلسل بين الأحداث ذات الطبيعة الوحشية، أي لم يكن هناك أي برمجة. لم توجد أي برمجة أبداً في

حياتي؛ لا في حياتي ولا في كتبي، ولو مرة واحدة.

كتابتي تتم كل صباح، ولكن بغير توقيت مضبوط. اللهم لوقت المطبخ، إذ أعرف متى يلزم أن أتحرك ، متى يغلي الإبريق، أو لتجنب احتراق. وكذلك الشأن مع الكتب. أقسم بهذا. لم أكذب في أي كتاب، قط. ولا في حياتي كذبت. اللهم على الرجال. أبداً لم أكذب. ويرجع السبب إلى تخويف أمي لي بحكاية الغولة التي تقتل الأطفال الكذابين.

أظن أن هذا ما آخذه على الكتب، أي كونها ليست حُرَّة، وهذا ما نراه عبر الكتابة: إنها مفبركة، منظمة، مقننة، تكاد تصبح متطابقة. حيث الكاتب يقوم بوظيفة المراجعة، وإذن يغدو بمثابة شرطيه الشخصي. أعني بهذا البحث عن الشكل الحسن، أي الشكل السائد أكثر، الأشد وضوحاً والأقلّ هجومية. وما زالت هناك أجيال ميتة تصنع كتباً محتشمة، بل وبين الشباب أيضاً، ممن يضعون كتباً لطيفة، بدون أية امتدادات، بلا ليل ولا صمت، وبعبارة أخرى بلا قيمة حقيقية. كتب نهار، أسميها، لتزجية الوقت، وأثناء السفر، لكنها لا تنقش في التفكير أبداً وتقول الحِدادَ الأسودَ لحياة بأكملها، والمدارَ المشترك لكلّ تفكير.

لا أعرف ما هو الكتاب. لا أحد يعرف. لكننا نعلم أن هناك كتاباً. وحين لا يوجد شيء، نعرف ذلك معرفتنا أننا لم نمت بعد.

لكلّ كتاب، كما لكلّ كاتب معبرٌ صعب، لا يمكن اجتنابه. وعليه أن يتخذ القرار بترك هذا الخطأ في الكتاب ليبقى كتاباً حقيقياً، لا يُكذَّب. أما الوحدة، فلا أعرف ماذا تُمسي بعدئذ.

ما أعتقد هو أن هذه الوحدة تصبح بَدَهية، وعلى المدى البعيد تنقلب مبتذلة، وهذا جيد.

حين تحدثت للمرة الأولى عن هذا الحب بين آن ماري ستريتر، سفيرة فرنسا في لاهور [من شخصيات الرواية المحورية]، ونائب القنصل، خامرني شعور بأني أتلفْتُ الكتاب، بأني أخرجته من الانتظار. ثم فطنتُ إلى العكس، إذ أن الكتاب صمد، بل وجاء نقيض خشيتي. هناك أيضاً أخطاء المؤلفين، وهي من قبيل ما يخلق الحظوظ، وكم تبعث على الحماس الأخطاء الناجحة، البديعة، والأخرى بدورها، تلك السهلة، كالمتأتية من الطفولة، هي على الأغلب فاتنة. أما كتب الآخرين فكثيراً ما أجدها «نظيفة»، وغالباً كما لو ناجمة عن كلاسيكية بدون أي محذور. ربما، لست أدري.

قراءاتي الكبرى، القراءات التي تخصّني وحدي، هي التي كتبها الرجال. إنها ما كتبه ميشلي (Michelet 1798-1874)، ميشلي ولا أحد غير ميشلي، حتى الاختناق بالدمع. والنصوص السياسية هي الأخرى. ستجدون سان جوست [Saint - just رجل سياسة فرنسي 1767-1794]، استاندال [Stendhal, 1783- 1842 روائي القرن التاسع عشر العظيم، مؤسس ومجدد الواقعية إلى جانب فلوبير، صاحب رواية الأحمر والأسود Le rouge et le noir] ومن عجب لن تجدوا بلزاك [1799-1850 مؤلف «الملحمة» الروائية الكوميديا البشرية]، وإنما نَصّ النصوص الذي هو كتاب «العهد الجديد» المسيحي. [Le nouveau testament].

لا أعرف كيف خرجتُ مما يمكن تسميته أزمة، كقولنا

أزمة أعصاب، أو أزمة بطء، وتدهور، أو كما هو نوم متصنع. والوحدة، هي أيضاً هذا، نوع من الكتابة، والقراءة كتابة.

بعض الكتّاب مرعوبون، يخافون من الكتابة. وما كان في صالحي هو أنني لم أشعر أبداً بالخوف من هذا الخوف. كتبتُ كتباً غير مفهومة، وقد قُرئت. بينها واحد أعدت قراءته أخيراً، ولم أتصفحه منذ ثلاثين سنة، عنوانه: « la vie tranquille » [الحياة الهادئة، رواية، غاليمار، 1944]. نسيت منه كل شيء ما عدا الجملة الأخيرة: «لا أحد رأى الإنسان يغرق إلاّي.». كتاب وضعته دفعة واحدة، بالخطة العادية والمضببة لجريمة قتل. في هذا الكتاب نستطيع الذهاب أبعد منه هو ذاته، أبعد من جريمة الكتاب. نذهب حيث لا نعلم، نحو عشق الأخت ربما، قصة حب الأخ والأخت، نعم، مرة أخرى إلى القصة الخالدة لحب فتّان، لا معتبر، مجرّم.

إننا مرضى الأمل، نحن جيل 68 [إحالة على حركة الانتفاضة الطلابية ـ العمالية في فرنسا لأيار(مايو) 1968]، والأمل هو ما نعلقه على دور البروليتاريا. ونحن، لا يوجد أي قانون، ولا أي شخص ليشفينا من هذا الأمل. أريد تجديد انتسابي إلى الحزب الشيوعي، وأعرف في الآن عينه أن ما ينبغي لي ذلك. وأريد كذلك التوجه إلى اليمين [أحزاب اليمين السياسية] وشتمها بغضب حانق. الشتيمة هي أيضاً قوية كالكتابة. هي كتابة ولكن مسددة. وقد سبق لي أن شتمت أناساً في مقالاتي، وهي كذلك مُرضية مثل نظم قصيد جميل.

هو هكذا عيشي، كما رسمت لكم كيف أعيش، في هذه الوحدة، محفوفٌ بالخطر على مدى بعيد. هذا أمر محتوم.

فبمجرد ما ينتقل الكائن البشري إلى الوحدة فهو يعبر إلى الاختلال. هذا اعتقادي: أن الإنسان المأخوذ إلى وحدته لهو ممسوس سلفاً، إذ لا شيء يوقفه في تدفق هذيانه الشخصي.

لا نكون وحدنا أبداً. لا نكون وحيدين فيزيقيا أبداً. في أي مكان. نسمع الأصوات في المطبخ، من التلفزيون، في الشقق المجاورة، وفي العمارة كلها. خاصة حين لم نطلب الصمت أبداً، كما طلبت دائماً.

أحب أن أروي هذه الحكاية التي حكيتها للمرة الأولى لمشيل بورت [صديقة دوراس، وقد وضعت عنها فيلمين أشهرهما «أماكن دوراس» E. Minuit Les lieux de Duras,1977]. في لحظة القصة، هذه، كنت موجودة في الجزء المُسمَّى «الملحقة» المتصل بالبيت الكبير. كنت وحيدة لحظتها، أنتظر مشيل بورت. من عادتي البقاء طويلاً وحيدة في الأماكن الهادئة والصامتة. وفي هذا الصمت، هذا اليوم، رأيت وسمعت فجأة أسفل الجدار، وقريباً مني، الدقائق الأخيرة لموت ذبابة عادية. اقتعدت الأرض كي لا أفزعها، وانقطعت عن الحركة تماماً. كنت بمفردي معها في اتساع البيت. لم يكن قد سبق لي التفكير في الذباب قبلئذ، اللهم لألعنه. تربيت مثلكم على لعن شناعة العالم هذه، جالب الطاعون والكوليرا. اقتربت منها لأراها تموت. أرادت أن تفلت من الجدار الذي تخاف أن ينطبق عليها رمل وإسمنت تجمّعا فوقه من أثر رطوبة الحديقة. طفقت أنظر كيف تموت ذبابة، وقد جاء طويلاً. كانت تتدافع بالجدار، ما استمر بين عشرة إلى خمس عشرة دقيقة، ثم حدث التوقف. توقفت الحياة. بقيت في مكاني لأرى أكثر.

وبقيت الذبابة ملتصقة بالحائط كما رأيتها، كالمختومة به. وقد أخطأت، فلقد كانت بعد على قيد الحياة، فظللت هنا لأراها، بأمل أن تستأنف هي أملها في العيش. أعي أن حضوري زاد من فداحة هذه الميتة. عرفت هذا فبقيت. بقيت لأرى. لأرى كيف يكتسح الموت الذباب تدريجياً، وكذا لأعرف من أين ينبعث هذا الموت. من الخارج، من كثافة الجدار، أم من الأرض. من أي ليل يأتي، من البسيطة أم من السماء، من الغابات القريبة، أم من عدم لا اسم له، قريب جداً ربما، لعله آت مني أنا التي تحاول أن تعثر على الممرات التي ستسلكها الذبابة لتعبر إلى الأزل.

لم أعد أذكر نهاية القصة، ولا شك أن الذبابة، وقد نفد جهدها، قد سقطت، أن قوائمها انتزعت من الجدار، فسقطت من الجدار. لا أذكر أي شيء، اللهم أني تركت المكان، وقلت في نفسي: «إنك ستصبحين الآن مجنونة.». وانصرفت.

حين وصلت مشيل بورت، أريتها مكان الواقعة، وأخبرتها أن الذبابة ماتت في الثالثة وعشرين دقيقة. قهقهت مشيل طويلاً، انتابها ضحك مهووس، وكانت محقة، فابتسمت لها لأنهي الحكاية، وإذا بها تعود للقهقهة. أنا مَن أروي لكم الحكاية، هكذا، في حقيقتها، حقيقتي، ما قلت اللحظة، ما عيش بيني وبين الذبابة، والذي لا أرى فيه مدعاة للضحك.

إن موت ذبابة لهو الموت. إنه الموت يخطو نحو نوع من نهاية العالم يمتد إلى حقل النوم الأخير. لقد اعتدنا أن نرى موت كلب، موت حصان، ونهمهم بقولنا، مثلاً، يا للدابة

المسكينة. أما مع موت ذبابة، فلا نقول شيئاً، لا نسجّل هذا، لا شيء.

والآن فقد أصبح الأمر مكتوباً، وهذا النوع من الاختلال المعتم جداً هو ما نخاطر بالوقوع فيه. ليس شأناً فادحاً، لكنه حدثٌ في حد ذاته، كلّيٌ، ذو معنى كبير، معنى لا مقبول، وله امتداد بلا حدود. لقد فكرت هنا في اليهود، إذ كرهت الألمان بكل نفسي وقواي منذ الأيام الأولى للحرب. وكذلك أثناء الحرب، أفكر في قتلي لكل ألماني ألتقيه في الطريق بطريقة أصنعها، أخطط لها، أفكّر في سعادة باهرة تغمرني بقتلي لألمانيّ.

إنَّه لجيد أن تقود الكتابة إلى هذا، إلى هذه الذبابة، أعني كتابة محنة أن تكتب. . الساعة الدقيقة للموت، المسجلة. إعطاؤها أهمية من طراز عام، لنقل مكانة محددة في الخريطة العامة للحياة على الأرض. وأضيف: إنه لم يسبق لي أن حكيت موتَ هذه الذبابة، مدته، بُطأه، خوفَه المريع، حقيقته.

إنَّ دقة ساعة الموت تحيل إلى التعايش مع الإنسان، مع الشعوب المستعمَرة، إلى الجمهرة الكثيفة للناس المجهولين في العالم، ناس الوحدة الكونية. هي الحياة في كل مكان، من البكتيريا إلى الفيل، من الأرض إلى السماوات الإلهية، أم لعلّها ماتت.

لم أنظّم أي شيء حول موت الذبابة، فالحيطان البيضاء، الملساء، كفنها كان جاهزاً، مما جعل موتها يصبح حدثاً عاماً، طبيعياً وحتمياً. الظاهر أن الذبابة كانت في الرمق الأخير، وما كان بوسعي الامتناع عن رؤيتها تموت. لقد توقفتْ عن الحركة. هذا أيضاً وُجد، وأن نعرف بأننا لا نستطيع حكي أن

هذه الذبابة قد عاشت. مذ عشرين عاماً على هذا الحادث، لم يسبق أن حكيته كما أفعل الآن، حتى لمشيل بورت. وما عرفته- ما رأيته، هو أن الذبابة كانت تعرف أن الصقيع الذي يخترقها هو الموت. هذا الأشد رعباً، اللامتوقع ؛ كانت تعرف، وتقبل [مصيرها].

لا يوجد بيت وحيد، هكذا، كيفما اتفق. لابد من وقت حوله، من ناس، وحكايات، وتحولات، أشياء من قبيل الزواج أو موت ذبابة، الموت العادي، القرين بالمفرد والعدد معاً، الموت الأرضي، البروليتاري، الموت المحمول بالحروب، جبال حروب الأرض.

هذا اليوم، اليوم المؤرّخ بموعد لي مع صديقتي مشيل، والمنظور مني وحدي، هذا اليوم بدون أي ساعة، ماتت ذبابة. وفي اللحظة التي كنت أراها فيها، كانت الساعة الثالثة وعشرين دقيقة بعد الزوال وثوان: توقفت الأجنحة. كانت الذبابة قد ماتت، هذه الملكة، السوداء والزرقاء.

التي رأيت أنا، كانت ميتة. قاومت حتى آخر نفضة. ثم استسلمتْ. ربما استغرق ذلك بين خمس وثمان دقائق، كان ذلك طويلاً. لحظة من الرعب المطلق. وكان هذا إيذاناً بانطلاق الموت نحو سماوات أخرى، كواكب أخرى، أمكنة أخرى.

أردت أن أهرب، وفي الوقت نفسه قلت بأن عليّ النظر نحو الضجيج المنبعث من الأرض، بما أني سمعت ضجيج موت ذبابة عادية. هكذا هو موت ذبابة، أصبح تحويلاً للأدب، ونحن نكتب من غير أن نعرف ذلك. نكتب نظرنا

لذبابة وهي تموت، ومن حقنا أن نفعل هذا.

ضحكت مشيل بورت ملء شدقيها لما أخبرتها بالساعة التي ماتت فيها الذبابة. والآن فقط أفكِّر بأنني ربما لست مَن حكى هذا الموت بطريقة مضحكة. لم أكن وقتئذ أتوفر على وسائل التعبير عنه، لأنني كنت أنظر إلى الموت، أنظر إلى احتضار الذبابة السوداء والزرقاء.

الوحدة يرافقها الجنون دائماً، أعرف هذا. نحن لا نرى الجنون، وإنما نحدسه، ولا أظن أن الأمر ممكن على غير هذه الصورة. فحين نُخرج كل شيء من دواخلنا، كتاباً كاملاً، فإننا بالتأكيد في الوضع الخصوصي لضرب من الوحدة التي لا نستطيع تقاسمها مع أحد. ليس بوسعنا تقاسم شيء، ملزمون بقراءة الكتاب الذي كتبناه، ننحبس داخله. لهذا بالطبع ميسم ديني، لكننا لا نحس به على هذه الشاكلة عندئذ، وقد نفكِّر بالأمر لاحقاً (كتفكيري هذه اللحظة) بسبب شيء، كالحياة مثلاً، أو البحث عن الحل لمشكل حياة الكتاب، والقول، والصرخات، وعويل الصُّم، الأهول في صمته بين كل شعوب العالم.

الكُلُّ حولنا يكتب، هذا ما ينبغي إدراكه، الكُلُّ يكتب، الذبابة تكتب على الحيطان، وقد كتبتْ كثيراً في ضوء الصالة الكبيرة، المنعكس من البركة. قد تملأ كتابة الذبابة صفحة كاملة، وعندئذ تصبح كتابة. وبما أنها قابلة لأن تصبح كذلك فهي فعلاً كتابة. ذات يوم ربما، خلال القرون القادمة، سنقرأ هذه الكتابة، وسيتم فك شفرتها، وترجمتها. ومن ثم تنتشر ضخامة قصيدة لا تُقرأ في السماء.

ورغم كلّ شيء، ففي مكان ما من العالم نصنع الكتب، الجميع يفعل، هذا ظني. بل لي اليقين بأن الأمر كذلك. إنه كذلك بالنسبة لبلانشو[موريس، 1007- 2003]، فله الجنون الذي يحوم حوله. والجنون، أيضاً، هو الموت. خلافاً لباتاي [جورج، 1897-1962]، أما لماذا ظل باتاي في منأى عن التفكير الحر، عن الجنون، فهذا ما لا أملك عنه جواباً.

أريد أن أقول كلاماً إضافياً عن حكاية الذبابة. إنني ما أزال أراها، هذه الذبابة، على الجدار الأبيض وهي تموت. في ضوء الشمس، أولاً، ثم في الضوء المنعكس والمعتم للأرض المبلطة.

بوسعنا كذلك أن لا نكتب، أن ننسى الذبابة، أن ننظر إليها فقط. أن نكتفي برؤيتها وهي تقاوم بطريقة مريعة ومحسوبة في سماء مجهولة ومن لاشيء. هذا كلّ ما في الأمر.

سأتحدث عن لا شيء Rien. عن لا شيء.

جميع البيوت آهلة في نوفل شاتو، آهلة عموماً في فصل الشتاء، وهي غير محجوزة للصيف كالعادة. جميع البيوت مفتوحة وآهلة طيلة السنة.

ما يهم في بيت نوفل شاتو هي النوافذ المشرعة على الحديقة، والطريق المؤدية إلى باريس أمامها. هذه التي تعبر منها نساء كتُبي.

ما أكثر ما نمتُ في هذه الغرفة التي تحولت إلى صالون، إذ اعتبرتُ طويلاً أن غرف النوم هي مكان اتفاقي، فلما اشتغلتُ بها شعرتُ بضرورتها مثل الغرف الأخرى، الفارغة بدورها

في الطابق العلوي. المرآة المنتصبة في الصالون من تَرِكَة المُلّاك السابقين، هي والبيانو، اشتريته منهم للتو بعد اقتناء البيت، بالسعر نفسه تقريباً.

كان هنا في طول البيت قبل مائة سنة مسلك للدواب تمر به لتشرب في حوض الحديقة، ولم تبق اليوم دواب، ولا الحليب الصباحي الطازج، انتهى هذا من القرية منذ مائة سنة.

وهذا البيت لا يستعيد صورته القديمة إلّا حين نقوم بالتسجيل السينمائي. يُرى في وحدته، وسماحته، ويتكشف بغتة كبيت آخر يملكه ناس آخرون. كما لو أن شيئاً مهولاً مثل انتزاع ملكية هذا المكان يمكن تصورها.

والمكان الذي تُحفظ فيه الفواكه، والخضار، والزبدة المالحة في البرودة، كانت له غرفة مخصصة في الداخل، معتمة ورطبة. أظن أن هذا ما يسمى بـ «الخزين»، توضع فيه [المواد الغذائية] تحوُّطاً للحرب.

النباتات الأولى التي وُجدت هنا هي المعلّقة على إفريز النوافذ عند المدخل؛ الجرانيوم المجلوب من جنوب إسبانيا، العطِرُ بنكهة الشرق.

لا ترى الزهور أبداً في هذا البيت، تلك عادة، لا أمر. حتى وهي ميتة، تُبقى. ثمة بتلات ورد توجد هنا منذ أربعين عاماً في مزهرية، وهي تحتفظ بعد بورديتها. يابسة ووردية.

المشكل هنا على مدار السنة هو الغروب، صيفاً وشتاءً. وهناك الغروب الأول، في فصل الصيف، وعندئذ يتوجب

عدم إنارة الداخل. ثم هناك الغروب الحقيقي لفصل الشتاء. أحياناً ننزل الستائر كي لا نراه. وثمة الكراسي التي نلمها لموسم الصيف. والساحة التي تجمعنا كلّنا في كلّ الأصياف، وحيث نتحدث مع الأصدقاء الذين يأتون نهاراً لهذا الغرض، نعم، للحديث.

في كلّ مرة يبدو هذا حزيناً، لكنه غير مأساوي، لا فصل الشتاء، ولا الحياة، ولا الظلم.

الفظاعة المطلقة ما تحس به ذات صباح، هو ذا المحزن، ومع الوقت فإننا لا نتعود عليها. الأقسى في هذا البيت هو الخوف على الأشجار. فكلّما أرعدت السماء، وهو ما يحدث كثيراً هنا، نتعاطف مع الأشجار، يتمكننا الخوف عليها، وها أنذي أنسى فجأة أسماءها.

وقت الغروب المسائي هو الساعة التي يكف فيها كل شيء عن العمل حول الكاتب.

في المدن، في القرى، في كل مكان، ودائماً، الكتّاب وحيدون. في كل مكان، ودائماً هم هكذا [وحيدون].

في العالم كله ينتهي العمل مع نهاية الضوء. أما أنا فلم أحس بهذه ساعةً لنهاية العمل، بل لبدايته. يوجد هنا في الطبيعة نوع من انقلاب القيم في ما يخص الكاتب.

العمل الآخر الذي يُشعر الكتّاب أحياناً بالخجل، الذي يثير في أغلب الوقت أسفاً من ضرب سياسي، الأقسى في كل أسف. أعرف أننا لا نواسَى فيه، ونصبح فيه شريرين ككلاب بوليسهم. هنا، نشعر بانفصالنا عن العمل اليدوي. لكن، ضد

هذا، ضد الشعور الذي ينبغي أن نتكيف معه، نتعود عليه، فلا شيء ينفع معه. ما سيسيطر أبداً، وما سيبكينا، هو جحيم وبغي عالم العمل. جحيم المصانع، ابتزاز الاحتقار، شناعة النظام الرأسمالي، بكل ما ينجم عنه من شقاء، من حق الأغنياء في التحكم في البروليتاريا، وجعله سبب إخفاقها، وليس أبداً نجاحها. والغريب هو لماذا تقبل البروليتاريا [هذا الوضع]. لكننا كثيرون بتنا نؤمن بأنه وضع لن يستمر، أن شيئاً ما قد بلغناه نحن جميعاً، بمثابة قراءة جديدة ربما لنصوصهم غير المشرفة. نعم. هو ذا. لن ألح، سأنصرف. لكنني أقول ما يحس به الجميع، حتى ولو لم نعرف كيف نعيشه.

كثيراً، مع نهاية العمل، تُستحضر ذكرى اللاعدالة القصوى. إنني أعني الحياة اليومية، وهذا لا يحدث في الصباح، ولكن في المساء، في البيوت، وفي أنفسنا. إنْ لم نكن هكذا، فنحن لا شيء.. إننا: لا شيء. ودائماً، في كل أحوال القرى، الجميع على علم بهذا.

يأتي الخلاص حين يبدأ، يكون الليل قد أسدل أستاره واستقر. حين يتوقف العمل في الخارج. ويبقى الترف الذي نملك نحن، بالقدرة على الكتابة ليلاً. نستطيع الكتابة في أي وقت. لا توجد أوامر تُعاقبنا، مواقيت عمل، رؤساء، أسلحة، ذعائر، شتائم، بوليس، ورؤساء رؤساء. والدجاج الحاضن للفاشية غداً.

كفاح «نائب القنصل» هو كفاح ساذج وثوري في آن. هذا هو الغبن الأكبر لزماننا، لكل الأزمنة، وإنْ لم نبك على هذا

مرة واحدة في حياتنا فلن نبكي أبداً. وأن لا تبكي فأنت لم تعش.

البكاء، ما ينبغي أن يحدث أيضاً. وإذا ما ظهر أن لا فائدة من البكاء، فلنبك رغم كل شيء. وما ذلك إلّا لأن اليأس ملموس، إنه يبقى، ذكرى اليأس تبقى، وأحياناً تقتل.

أن تكتب.

لا أستطيع.

لا أحد يستطيع.

لنقلها: لا نستطيع.

ونكتب.

هو المجهول الذي نحل في دواخلنا: هذا ما ندرك. هذا أو لا شيء.

ليس سهلاً ما أحاول قوله هنا، ولكن أظن أننا لن نضيع، يا رفاق كل البلدان.

ثمة جنون للكتابة في أنفسنا، جنون أحمق للكتابة، ولكن ليس من أجل هذا نكون في الجنون. على العكس.

الكتابة هي المجهول، فقبل أن نكتب لا نعرف شيئاً عن ما نكتب. وهذا بيقظة تامة.

هو مجهول ذاتنا، رأسنا وجسدنا. ليس ولا تفكيراً، فأن تكتب هو نوع من المقدرة لدينا إلى جانب شخصنا، مواز له، لشخص آخر، يظهر ويتقدم، غير منفصم، موهوب الأفكار، بالغضب، وأحياناً مُعَرَّض من تلقائه هو للهلاك.

لو كنا نعلم شيئاً عن ما سنكتب، قبل الشروع، قبل الكتابة، فلن نكتب أبداً، فلا فائدة .

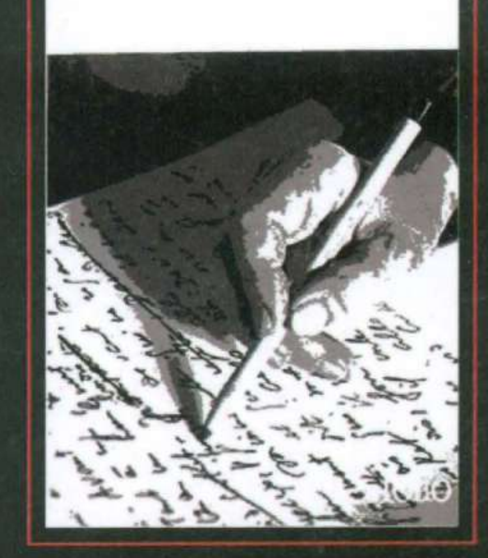
أن تكتب، هو أن تحاول معرفة ما سنكتب لو كتبنا. لا نعرف ذلك إلّا في ما بعد. قبل، هو السؤال الأكثر خطورة الذي يمكن طرحه، لكنه الأكثر جرياناً، أيضاً.

الكتابة تحصل كالهواء، هي عارية، هي الحبر، وتمر مثل أي شيء لا يمر في الحياة، لا أكثر، الحياة.

مارغريت دوراس



أن تكتب ..
الروائي والكتابة



إنّ قراءة مارغريت دوراس لا يمكن أن تكون سياحية، أو عَرَضية، وتستوجب الانتظام في سلك يبدأ من ألفها إلى يائها باعتبار تنوع رؤاها وأساليبها، بذا فهي من طراز الكتّاب الذين يستوجبون قارئاً خاصاً متخصصاً، شأن عمالقة الرواية عموماً. وهي نفسها ظلّت تطرح سؤال الكتابة قائلة بـ"أن تكتب، هو أن تجدك أمام فراغ هائل، بدون أي فكرة عن أي كتاب، أمام كتاب محتمَل، أمام لا شيء."

نحن أمام نصّ أدبي بامتياز، فريد، لكاتبة من نوابغ الأدب الروائي الغربي المجدد في القرن العشرين، والمدشنة مع أقران لفتح في الحداثة الأدبية، والحرية الإنسانية التي هي القيمة الكبرى للإبداع دائماً.

من التقديم



info@azminah.com/ P.O.Box 950252 Amman 11195 Jordan